◆ BOHDAN CZESZKO ◆ JULIAN KRZYŻANOWSKI ◆ GYÖRGY LUCACS ◆ WITOLD WIRPSZA ◇



ODRODZENIE

TYGODNIK

Redakcja: Jaszyńskiego 16
Administracja: Jaszyńskiego 14
Cena 25 zł

Rok V | Warszawa, dnia 28 listopada 1948 r. | Nr 48 (209)

W PIĘĆDZIESIĘCIOLECIE TWÓRCZOŚCI LEOPOLDA STAFFA



LEOPOLD STAFF

JULIAN TUWIM

O „MOIM" STAFFIE

Pani Helenie Staffowej

Za ścisłość daty nie ręczę, ale wydaje mi się, że wiosną roku 1910 w mieście Łodzi, przy ul. św. Andrzeja nr 40 (dziś 42), w mieszkaniu na trzecim piętrze z lewej strony, rozległa się w godzinach przedwieczornych silna detonacja. Jednocześnie dał się słyszeć przeraźliwy wrzask. Z kłębów dymu wyskoczył kilkunastoletni chłopiec i pobiegł do kuchni pod kran. Miał mocno poparzoną rękę. Na szczęście tylko rękę. Gdyby piekielna miszkulancja eksplodowała w kierunku twarzy, straciłby wzrok. Chłopca odwieziono natychmiast do lekarza, który wysmarował bolesne bąble kojącą maścią, zabandażował rękę i kazał przez pewien czas trzymać ją na temblaku. Skutki były o tyle przyjemne, że chłopiec odstawiał w szkole „ofiarę nauki", na lekcjach nie pisał, a w domu nie odrabiał zadanych lekcji. Powodem wybuchu było nagrzewanie nad lampką spirytusową metalowej tuby, napełnionej mieszaniną siarki, saletry, lycopodium, cali chloricum i jeszcze jakichś chemikaliów.

Taki był żałosny koniec mojej kariery chemicznej. Nazajutrz rano wyrzucono na śmietnik ukochane moje laboratorium, raczej skromne, bo mieszczące się na niewielkim taburecie, i dano mi do zrozumienia, że wszelkie próby wznowienia pirotechnicznych eksperymentów w wyżej wymienionym mieszkaniu zostaną udaremnione. Wyrażono również, i to w sposób bardzo energiczny, życzenie, aby po pokoju przestały pełzać i wić się koszmarnie wychudzone jaszczurki oraz węże-zaskrońce, przewiezione latem ze wsi, umieszczone następnie w skleconym własnoręcznie terrarium, niedostatecznie widać zabezpieczonym, gdyż gady opuściły wkrótce swoje więzienie i zeszły w podziemie, wyłażąc często z rozmaitych szpar i dziur w poszukiwaniu żeru.

Przemocą pozbawiony możności kontynuowania wiekopomnych odkryć w dziedzinie nauk przyrodniczych, a pałając nieposkromioną żądzą zaniedbywania, za wszelką cenę i wszelkimi sposobami, obowiązków ucznia klasy piątej Łódzkiego Gimnazjum Męskiego, zabrałem się z całą wrodzoną pasją do pobocznego bzika: do studiów lingwistycznych, polegających na wyławianiu z dzieł podróżniczych słówek z języków „egzotycznych". Bez żadnego porządku czy systemu zapełniałem kajety tysiącami wyrazów w setkach języków azjatyckich, afrykańskich, oceanicznych... To naprowadziło mnie na myśl o języku międzynarodowym. Nauczyłem się Esperanta — i Esperantu zawdzięczam pierwszy mój kontakt z Leopoldem Staffem. Bo w tym samym właśnie lingwistyczno-esperanckim okresie zacząłem czytać jego wiersze i tłumaczyć je na Esperanto... Napisałem list do Lwowa (Piekarska 15 — adresu udzieliła mi księgarnia Połonieckiego), zwracając się do 33-letniego poety per „czcigodny panie" — i oto 9 października roku 1911 nadeszła od czcigodnego pana odpowiedź: że owszem, zgadza się i prosi o przysłanie mu wydrukowanych przekładów. Był to dzień uroczystości rodzinnej u moich krewnych, zabrałem więc list ze sobą — i chodziłem od gościa do gościa, z dumą pokazując mój skarb: własnoręczny list od Staffa, krótki zresztą i zdawkowy, bo jakiż mógł być? Nie powiem, żeby ów arkusik papieru zrobił większe wrażenie na zebranych. Większość nie wiedziała oczywiście o istnieniu Staffa. Ja jeden, za nich wszystkich, byłem rozdygotany ze szczęścia, rozgorączkowany, półprzytomny... List od Staffa! Staff napisał do mnie! Nazajutrz obnosiłem się z tym bezcennym papierkiem po całym gimnazjum. Po paru dniach umiałem go na pamięć, studiowałem, jak grafolog, każdą literkę. Bo trzeba wiedzieć, że już od paru miesięcy byłem na umór zakochany w wierszach Staffa.

Jak się to stało, tj. kiedy po raz pierwszy jego „Wybór poezji" trafił do moich rąk — już dziś nie pamiętam. Wierszy, co tu ukrywać, do tego czasu nie czytałem. Byłem alchemikiem i „allingwistą". Mój kontakt z poezją zaczął się wprawdzie bardzo wcześnie, bo matka czytała mi na głos mnóstwo wierszy, gdy byłem małym chłopcem... W domu był Mickiewicz, Konopnicka, antologia „Kobieta w poezji polskiej" i parę innych tomów z wierszami, często wracałem do „Dziadów", które nęciły swą tajemniczością i tym, że ich nie rozumiałem; śmieszyła mnie „Panna Guzdralska" Niemcewicza, wzruszał „Pocztylion" Syrokomli — ale kiedym z lat chłopięcych zaczął przechodzić w młodzieńcze, przestały mnie wiersze obchodzić. Fantastyczne doświadczenia chemiczne, węże, trytony, jaszczurki, zioła lekarskie, potem jakuckie czy papuaskie słówka, wreszcie Esperanto — to owszem... Ale poezja?...

Aż przyszło oczarowanie, opętanie. Do późnej nocy i od wczesnego ranka, po drodze do gimnazjum i na lekcjach, w czasie przerw między lekcjami, na zebraniach koleżeńskich — Staff, Staff i Staff. Byłem niejako ambasadorem poety na miasto Łódź i okolice — a Esperantem chciałem go na cały świat rozsławić (przełożyłem m. i. i w „Pola Esperantisto" wydrukowałem „W mroku" i „Deszcz jesienny". Początek tłumaczenia brzmi: „Fenestron pluv'batas, pluv'batas autuna"...). Otworzył mi się świat jakichś całkiem nowych doznań, rozkoszy i zachwytów. Nie wstydzę się przyznać, że mi się na łzy zbiera, gdy sobie przypominam daleką i z trudem dziś uchwytną aurę tego szczęścia i olśnienia, jakim, dzięki wierszom Staffa, stało się wtargnięcie Liryki do mego życia. Po uszy zanurzyłem się w czytaniu wierszy — już nie tylko „Snów o potędze", „Ptakom niebieskim" i „Uśmiechów godzin", ale i Słowackiego, Verlaine'a, Rimbauda, Baudelaire'a, Feta, Balmonta, Błoka, Tetmajera, Whitmana, Heinego i mnóstwa innych, wielkich i mniejszych. Miłość dla Mickiewicza i Puszkina przyszły znacznie później, gdy już byłem mocno „dojrzały".

W niespełna rok po pamiętnej eksplozji nastąpiła druga, o ileż pamiętniejsza! Miało się ku wiośnie roku 1911, gdy w mieszkaniu przy ul. Andrzeja rozbiła się bania z poezją — ściślej a skromniej: z wierszami. Gdy się tych płodów, bezecnie ze Staffa zrzynanych, uzbierał spory zeszyt, posłałem go oczywiście do „czcigodnego pana" z prośbą o ocenę, z odwiecznym stereotypowym zapytaniem: czy warto pisać? Co przeżywałem, wyczekując odpowiedzi, tego nie opiszę. Poczta przychodziła, gdy byłem w szkole, więc nieraz na „dużą pauzę" pędziłem z ul. Mikołajewskiej (dziś Sienkiewicza) do domu, aby sprawdzić, czy jest upragniony list... Nie było go przez długie tygodnie.

(Dokończenie na stronie drugiej)

LEOPOLD STAFF

NOWE WIERSZE

WIATR KOCZOWNICZY

Dawno już został utracony eden.
Szły czasy w kwiatach i czasy w popiele.
Lecz zawsze lśniło północnych gwiazd siedem.
Tyle lat czekał Jakub na Rachelę.

Szła obiecana ziemia i zburzenie,
Ażeby powstał dzień po klęskach tylu,
Na który wieki pracuje westchnienie:
Gniew, koczowniczy wiatr starszy od Nilu.

WIOSNA

Pierwsze kwiaty mleczów,
Jak złote gwiazdki awansu,
Porosły na mogiłach
Tych, co spiesząc w zwycięstwo
W śmierć zabiegli,
Na zawsze wolni,
Jedynie darni podlegli.

WOŃ ZMIERZCHU

Gdy niedosnute dzienne opowieści
Rozgwar ptaszęcy spiesznie dopowiada
Przed nocą z wiewem, co w liściach szeleści
I w sen głos wszelki powoli zapada:

Niskiego zmierzchu bezbarwna pokora,
Pod wysokością gwiezdnych majestatów,
Oniemia ogród i w ciszy wieczora
Woń niewymowna jest milczeniem kwiatów.

OPÓŹNIONEMU

Dotrzeć do bieguna
za życia cenę
Przez lód, przez mróz, przez noc,
Przez Ereb i Terror
Ostatkiem sił,
By stwierdzić, że ktoś inny
Już tam był.
Wtedy owiń się białą zawieją
Jak Scott w antarktydzie
I daj się zasypać śniegowi.

WYPRZEDZAJĄCEMU

Podłożyłeś się
Słowem pod melodię,
Co jutra szuka.
Dziś nikt jej nie słucha.
Padłeś. Przechodnie
Na karku ci stawiają nogę.
Depcą cię. Słusznie.
Depce się szczebel, drogę.

WIERSZ

Skąd mi to przyszło?
Może z obłoku drogą anielską?
A może Wisłą?
A może rzymskim traktem
Przez przełęcz Dukielską?
Ale jest faktem,
Że nagle wytrysło, zabłysło
Od razu w sercu i w głowie
I jest! Jest, drodzy panowie!

Na rogatkach kultury

GOŚCINIEC I PYŁ PRZYDROŻNY

KIEDY się po kilku miesiącach przerwy wraca do pracy redaktorskiej — i widzi świat piszący nie tylko poprzez wydrukowane słowo — otrzymuje się dość wierny obraz tych procesów różnicujących, jakie zarysowują się coraz wyraźniej w polskim piśmiennictwie. Proces ten nie jest prosty, wszelkie procesy kulturalne są jak najbardziej złożone, linia podziału nie jest linią najprostszą i najkrótszą, przechodzącą przez dwa punkty, niemniej przeto poprzez wielopłaszczyznowe nawarstwienie tradycji literackich wyłaniają się kontury — dość jasne i wyraźne — nowego patrzenia na świat. I często o tym nowym patrzeniu na świat świadczą bardziej niewydrukowane jeszcze ze względu na surowość, niedojrzałość formy rękopisy ludzi po raz pierwszy sięgających po pióro pisarza — aniżeli najbardziej wymyślne, najbardziej kunsztowne utwory, które zapełniają szpalty pism literackich.

Nikt chyba nie może uskarżać się na to, że kierownicy kulturalni nowej Polski mechanicznie, siłą, gwałtem narzucają swoje koncepcje, swoje „zamówienia" i swój sposób patrzenia na świat. Wręcz odwrotnie, liberalizm redaktorów, którzy zapominają raz po raz o wychowawczej nośności słowa drukowanego, a pamiętają tylko o „indywidualności autora" i o niezrażaniu sobie bardziej znanego nazwiska literackiego — prowadzi do bezmyślnego drukowania nowel, lub wierszy będących wyrazem lubowania się w wynaturzonych, graniczących z chorobliwością formach. I jeżeli w pewnych społeczeństwach, w atmosferze rozkładu i powojennej beznadziejności wśród części inteligencji célinowska czy sartre'owska makabra może liczyć na podatną glebę, i może być fermentem dalszego rozkładu — to w społeczeństwie tak zdrowo i żywotnie otrząsającym się — na wielkim nowym gościńcu dziejowym — z okropności wojennych, podobny punkt artystycznego widzenia budzi tylko oburzenie czytelników i odosobnienie autora. I zamiast chwilowej przysługi, wyrządza się pisarzowi krzywdę, drukując utwór, który jeśli musi być przezeń, dla procesów — jakże zawiłych nieraz — jego własnych przeżyć w okresie jego słabości napisany, powinien pozostać tajemnicą jego szuflady.

Nie chodzi tu bynajmniej o kazania czy kajania się. Chodzi o stwierdzenie faktu: proces różnicowania literatury i — całej sztuki — może nieraz niewidoczny dla nieuzbrojonego oka zachodzi i zachodzić będzie w coraz szybszym tempie. Inaczej być nie mogło i nie może. Ktoś z zupełnie niemarksistowskich pisarzy, ale człowiek szczerych i głębokich odczuwań po przeczytaniu II-go zeszytu „Nowych Dróg" opowiadał: „Przecież to jest największy i najlepszy dokument artystyczny, to jest najgłębszy dramat szekspirowski. Gdybym zasiadał w jury nagrody państwowej — głosowałbym za nagrodą dla tego numeru „Nowych Dróg". To jest najdramatyczniejsza bitwa na froncie psychiki ludzkiej". Czy sztuka, czy literatura może przejść mimo tak niezwykłego wydarzenia, jak plenum Komitetu Centralnego Polskiej Partii Robotniczej? Jesteśmy w przededniu aktu największej wagi dla rozwoju kraju, zjednoczenia ruchu robotniczego w jednej partii. Wracają w pamięci setki, tysiące, dziesiątki tysięcy najciekawszych postaci, najpiękniejszych typów ludzkich, wracają przeżycia pokoleń — otwiera się wizja nowego wielkiego okresu. Czy może literatura, czy może sztuka przejść mimo tego wydarzenia? Nie stawiam zagadnienia: czy powinna, ale czy może, i czy przejdzie poza tymi faktami w imię odzwierciedlenia wysubtelnionych, wynaturzonych, nieistotnych stanów indywidualnych? Dzisiaj możemy powiedzieć śmiało, że nie przejdzie mimo tych wydarzeń. Bo proces zróżnicowania nie zachodzi tylko w łonie istniejącej grupy pisarzy, ale ten proces wysuwa i dźwiga nową grupę pisarzy powojennych. I jeżeli dzisiaj jedną z najbardziej czytanych powieści w kraju jest „Popiół i diament" Jerzego Andrzejewskiego, to dlatego, że ten pisarz okresu przedwojennego niewątpliwie nie całkowicie, ale jednak znalazł wspólny rytm między swym odczuciem artystycznym a duchem czasu, i nie zamknął się narcyzowato w swoich własnych, ciasnych i mdłych przeżyciach.

Jesteśmy w przededniu ogłoszenia planu sześcioletniego: wyrośnie w Polsce las kominów fabrycznych, do muzyki syren dołączą się nowe głosy, powstaną nowe huty i fabryki, przeszło milion ludzi przejdzie na wyższy i najwyższy szczebel przeszkolenia technicznego. Czy sztuka może nie dostrzegać tego wielkiego piękna objawienia się nowej prawdy życiowej, tej nowej jakości przeżyć ludzkich, — a nade wszystko, rodzenia się nowego człowieka, jego przeżyć, walk, załamań i wzlotów, jakże głębszych od rozpamiętywania bolesnych przeżyć, widzianych w oderwaniu od wielkich procesów dziejowych i prowadzących do makabry, rozkładu i obrzydliwej maniery?

Znowu polityka i sztuka? Tak, znowu polityka i sztuka — powtarzamy pełnym głosem. Tak, znowu sztuka i socjalizm, a nade wszystko, człowiek — nie schemat; w nowej rzeczywistości miliony najpiękniejszych, najprawdziwszych i najgłębszych tematów, które otwarła epoka wielkich przemian, szukają i wołają o swego autora. I niewątpliwie znajdą. I znowu, — powie ktoś — chęć oderwania się od Zachodu? Tak, nie tylko chęć, ale głębokie przekonanie, że tym, co przetrwa z naszej współczesności będzie tylko to, co zrodzi się z wielkiej pogardy dla elementów rozkładu i zgnilizny kulturalnej Zachodu. Stwierdzenie to w niczym nie umniejsza naszego wielkiego szacunku dla wszystkiego, co jest na Zachodzie naprawdę odkrywcze i nowe, bo socjalistyczne i rewolucyjne. A parafrazując słowa poety, o socjaliźmie można nieskończenie...

Gdy się wraca po całodziennej pracy i biorąc do ręki niektóre utwory konfrontuje je z życiem prawdziwym i niezakłamanym, mimowoli przychodzi na myśl kongres wrocławski i osoba Juliana Huxleya. Ten profesor i dyrektor naczelny osławionej Unesco, która poza wielkimi wydatkami nie może się poszczycić żadnym większym osiągnięciem — być może zasiadający w niej Amerykanie są innego zdania — zabierał po Kongresie nieraz głos, wypowiadając o nim poglądy z lekka i z grubsza mijające się z prawdą, jak na przykład ten, że rzekomo zaręczono mu, iż ów Kongres, poświęcony sprawie pokoju, będzie oderwany od polityki.

Obrazcow mówi, że nieraz ręce wypowiadają więcej prawdy niż słowa. Obserwowałem ręce na Kongresie: dłoń wyciągniętą przez Zasławskiego w stronę Amerykanów, gdy pytał: „Gdzie jest Fast?" i rękę murzyna Césaire'a, bijącą w pulpit, gdy wypowiadał najszlachetniejsze słowa o krzywdzie wyrządzonej przez imperializm, i ręce Pablo Picassa, gdy upominał się o swego przyjaciela Pablo Nerudę, ściganego przez faszyzm amerykański, i palce znakomitego chirurga greckiego Kokalisa, gdy mówił o barbarzyństwie kulturalnym reakcji greckiej i wreszcie małą dłoń Ireny Jolliot-Curie, gdy o piątej nad ranem po całonocnej debacie na komisji miętosiła projekt rezolucji pana Huxleya, uneskowaty, wyprany z wszelkiej treści stek frazesów. I obserwowałem świetnie wypielęgnowane palce pana Huxleya, nerwowo, histerycznie błądzące po stole prezydialnym, niespokojnie stukające w papier za każdym razem, gdy ze strony jego mocodawców przychodziły natarczywe upomnienia, aby opuścił salę, dłonie klaszczące wstydliwie, gdy cały Kongres oklaskiwał wielką mowę Erenburga i chowające się, gdy kilku „przypadkowo", choć w ściśle określonym celu, przybyłych do Wrocławia, delegatów angielskich prowokacyjnie przerywało mówcy. A potem dziesiątki tysięcy rąk polskich robotników Wrocławia, oklaskujących na wiecu w Hali Ludowej delegatów Kongresu.

Może w zestawieniu wymowy dłoni, tych wszystkich, którzy sprawę pokoju uważają za wielką rzecz ludzkości z nerwową, histeryczną grą rąk przerażonego Juliana Huxleya, panikarsko szukającego jakiegoś stałego punktu oparcia, rozrywanego między chęcią popularności w obcej mu sali, na obcym Kongresie a świadomością swojej „misji", uwidocznia się najwyraźniej owa przeciwstawność między wielką polityką a rzekomym apolitycznym politykierstwem. Podobnie jak przeciwstawność, zawarta w różnicy między wielką literaturą, związaną z rzeczywistością a więc z polityką a karłowatą, histeryczną i obcą nam literaturą, która również nie jest apolityczna.

Tak, powtarzamy, kierunek różnicowania, który jest nieunikniony w polskiej literaturze i sztuce, jest wytyczony przez rzeczywistość kraju i przez stopień związania z jego polityczną, gospodarczą i kulturalną prawdą. Co jest ważniejsze — gościniec czy też pył przydrożny, chwilowo, na jakże krótką chwilę przysłaniający obraz?

Kierunek gościńca — socjalizm. Pył przydrożny opadnie w rowie.

Jerzy Borejsza

JULIAN KRZYŻANOWSKI

DROGA POETYCKA LEOPOLDA STAFFA

Twórczość poetycka Leopolda Staffa należy do zjawisk literackich niezwykle trudnych do ujęcia w kategoriach, którymi posługuje się myśl poznawcza, jest bowiem twórczością liryczną. Pięćdziesięcioletni dorobek śpiewaka „Łabędzia i liry" składa się z kilkuset utworów mniejszych i większych, i już wskutek swej rozpiętości materialnej wymyka się z ram i szablonów, którymi nawykowo posługuje się krytyka literacka. Rozpiętości tej zaś towarzyszy zdumiewająca różnorodność, utrudniająca poprawne sklasyfikowanie liryki staffowskiej i ustalenie tego, co w niej jest najważniejsze, co ważne a co nieważne, co trwałe, co zaś przemijające. Stąd wszelkie próby przedstawienia dorobku lirycznego Staffa, a było ich bardzo wiele, stale potykały się na najrozmaitszych nieporozumieniach, tym częstszych i większych, im dane zjawisko jest rozleglejsze i bardziej zawiłe.

By zdanie to nie wydało się gołosłowne, dość wskazać na dwa wymowne przykłady. Oto najbardziej autorytatywny krytyk sprzed półwiecza upatrywał w początkującym śpiewaku „Snów o potędze" nieodrodnego potomka poetów romantycznych, „jednego z jasnych Prometeidów", jak pisał. Łatwo sobie wyobrazić, jak krytyk ów zdumiałby się, gdyby odczytał opinie swych potomków dzisiejszych., poczytujących twórcę „Wysokich drzew" za piewcę drobnomieszczańskiej bezideowości! Tak krańcowo rozbieżne poglądy tłumaczą się jasno. Polegają na fragmentarycznej, jednostronnej i niedokładnej znajomości liryki Staffa, nie dającej się uchwycić jednym pobieżnym rzutem oka. Dopiero bliższe wniknięcie w jej świat pozwala dostrzec całe jej bogactwo, w bogactwie tym wyróżnić składniki o różnej doniosłości i trwałości, no i pokusić się o określenie tego, co w niej jest naprawdę istotne.

✣

Staff jako liryk już pierwszym swym zbiorkiem zdobył sobie uznanie i dzięki „Snom o potędze" (1901) od razu zajął miejsce obok głośnego wówczas Tetmajera, któremu tytuł swego zbiorku zawdzięczał („kędy o sławie sny, sny o potędze" pisał autor „Hymnu do miłości"). Bo też młody liryk, który wystąpił z tomem poezyj, niepoprzedzony sławą zdobytą w czasopismach, wprowadził akordy nowe i. śmiałe, świadczące, że autora ich stać było na własne spojrzenie na świat i na odwagę przeciwstawienia się hasłom obiegowym. W czasach więc, gdy chorobliwość, wyczerpanie, niemoc ducha paradowały na czołowym miejscu programu literackiego, gdy litanie do śmierci i zatracenia były stałą melodią katarynek rymowanych, autor „Snów o potędze" w sonecie wstępnym zapowiadał swemu sercu:

Bo lepiej zgiń zmiażdżone cyklopowym razem,
Niżbyś żyć miało własną słabością przeklęte,
Rysą chorej niemocy, skażone, pęknięte.

Miast iść drogą najmniejszego wysiłku i rzucać na papier monotonne bo chaotyczne sprawozdania z duszy tej bogactw, Staff z młodzieńczą emfazą podkreślał radość z panowania nad chaosem, ze zdolności przekształcania go w kosmos, porządek artystyczny: „Boska to gra — żywioły trzymać na obroży. Rozhukanych szaleństwem rumaków być panem, Chwycić burzę, za włosy spętać — niech się korzy! — I władać jak igraszką grzmiącym oceanem!". Sonet z owym wyznaniem otrzymał znamienny tytuł „Nadmiar" i istotnie nadmiar żywiołu lirycznego tętnił w „Snach o potędze", ujarzmiony jednak przez umiar dyscypliny pisarskiej, i to tak, że obydwa te pierwiastki wystąpiły już tu w zdumiewającej równowadze. Zadecydowała o niej wyraźna a nienasycona chłonność intelektualna, żywość zainteresowania się zarówno własnym życiem psychicznym, jak przejawami świata zewnętrznego, na które młody poeta spoglądał w sposób swoisty, swój własny, a dzięki temu świeży, uwarunkowany przez bogatą wyobraźnię, wreszcie mistrzostwo formy, równie wytwornej jak u najwytworniejszych liryków tej epoki, braci Brzozowskich lub Zawistowskiej.

Chłonność intelektualna Staffa wyraziła się najpełniej w stosunku jego do nietzscheanizmu, którego smugę pierwszą dostrzec można wyraźnie już w „Snach o potędze" oraz w tomie następnym „Dniu duszy" (1903).

Z trudności, które się tu nastręczały, poeta wyszedł zwycięsko, przenosząc całe zagadnienie w dziedzinę snów o wielkości, marzeń o lądach dalekich, oglądanych oczyma duszy stęsknionej za wielkością. Równocześnie czynnikiem łagodzącym ostrość „Woli potęgi" (jak brzmiał tytuł dzieła Nietzschego, które obok „Zaratustry" wyznaczało szlaki myślowe liryka polskiego), była druga smuga nietzscheańska, płynąca z dzieła „Wiedza radosna", właśnie przez Staffa tłumaczonego, pogańsko radosny kult życia, możliwy u jednostki, która wytrzebiła w sobie słabość, lub zdołała wzrok tak sobie nastawić, by strony tragicznej istnienia nie dostrzegał. Już w „Snach o potędze", w sonecie „Ja — wyśniony" pojawił się plastyczny obraz olbrzyma, stopami wspartego o nikły glob ziemski: „stoję wielki, olbrzymi, nagi, cyklopowy, Jak posąg na cokole"... „Jestem wielki — Bóg pianym weselem szalony". Już jednak w „Dniu duszy" koncepcja ta uległa znamiennemu przekształceniu, douziemowaniu do wymiarów życia codziennego, w którym można było mówić o jej realizowaniu, ze sfer metafizycznomitologicznych przeniosła się w dziedzinę zagadnień etyczno-społecznych, pogański Bóg przeinaczył się w „wesołego pielgrzyma", obdarzonego zdolnością snucia snów o życiu dostojnym, bo pięknym:

Każdy sam siebie jeno śni,
Przeżywa swoją własną baśń o sobie...
Im piękniej złoci mi się cel mych dni,
Tym większym drogę swą urokiem zdobię...

Z tego stanowiska można było sformułować zasadę: „bo cały świat to jedna cudowna wędrówka", a w oparciu o nie stworzyć niemal system eudaimonizmu, chwalby radosnego, zdobywczego życia. Rozbrzmiały one najpełniej w tomie trzecim z kolei, poświęconym ewangelicznym „Ptakom niebieskim" (1905), tomie, w którym głosicielem iście goliardowej „wesołej wiedzy" o życiu stał się młodzieńczo beztroski włóczęga; równocześnie jednak zabrzmiały tu akcenty głębokiego współczucia dla nędzy ludzkiej, dla „bractwa wytrycha i noża", dla tych „co zbyt biedni, by mogli mieć cnotę", akcenty chroniące przed nadmiernym egotyzmem, który na eudaimonistycznej podstawie łatwo mógł się rozwinąć. Dalsze tomy liryków staffowskich, „Gałąź kwitnąca (1908), „Uśmiechy godzin" (1910), „W cieniu miecza" (1911) oraz „Łabędź i lira" (1914) przyniosły niezwykle bogate i różnorodne uplastycznienie motywów dotąd scharakteryzowanych, wywierały jednak wrażenie nie wariantów i wariacyj, lecz czegoś nowego, grupy bowiem motywów znanych otrzymały tutaj nowe oświetlenie, pomysły zużytkowane już poprzednio wystąpiły w nowym otoczu i w odmiennym powiązaniu. Sławiony po dawnemu czar życia zajaśniał tu świetnymi blaskami w szkicach pejzażu polskiego i klasycznego włoskiego, w kunsztownych a zarazem klasycznie prostych formach sonetu, pieśni, elegii przemówiły uroki wiosny i lata, jesieni i zimy, której piękna nikt ani przed Staffem ani po nim równie wspaniale odtworzyć nie potrafił, nade wszystko jednak w tomach tych przemówił dorobek kultury wieków zawarty w dziełach sztuki i w tworach nauki. Z rozważań nad nim wyrósł optymizm Staffa, śmiało przeciwstawiony pesymistycznym na ludzkość poglądom, którymi rozbrzmiewała poezja ówczesna. Gdy mianowicie twórca „Ginącemu światu" całą bezgraniczną rozpacz człowieka skazanego na nieuniknioną zagładę zamknął w skargach praojca rodu ludzkiego, Adama, zdruzgotanego potworną wizją końca świata, Staff, podjąwszy motyw Kasprowicza, w poemacie „Adam", kończącym tom „Łabędź i lira", dał biegunowo odmienne ujęcie tego samego symbolu biblijnego. Jego więc Adam, od akordów bólu po utraconym przez grzech „zaciszmym spokoju ogrojca łaski", wzbija się na wyżyny ukojenia: w zdumiewająco plastycznej wizji, która nie stoi niżej od obrazów „Pieśni o dzwonie" Schillera, ogląda on dzieje swych synów, rozwój stworzonej przez nich cywilizacji materialnej i kultury duchowej, z ich wzlotami i upadkami, z ich postępem i cofaniem się, by ostatecznie uderzyć w głośne „Hosanna życiu! hosanna żywiołom! Hosanna męce! hosanna weselu".

Optymizm Staffa, zrodzony prawdopodobnie na podścielisku głoszonej przez St. Brzozowskiego filozofii pracy, wyraz pełniejszy, bo płynący wprost z ducha poety, otrzymał gdzie indziej, tam gdzie do głosu doszedł jego kult piękna, pojętego jako najwyższa wartość życia; elegia mianowicie „W świata tajną zawiłość wpatrzonym" (w zbiorze „Uśmiechy godzin") na pytanie „czemu" stawiane życiu, odpowiedź dać każe ziemi włoskiej:

Czar przyrody i sztuka, w zbożnym chłonione zdumieniu,
W ziemi cudów, odpowiedź dały nam, każąc wyznawać
Piękno, co jest nadmiarem, bo darząc pełnią upojna
Trwa niezmienne — choć stare, nie starzejące się nigdy.
Usprawiedliwień zaś życiu szuka li brak niespokojny.
Podziw piękna to wdzięczność, a wdzięczność kropla przelewna
Z serca płynąca, co siebie w sobie pomieścić nie zdoła.
Podziw tajnię uświęca, bo z piersi ssie tajemnicy...
Jeśli człowiek z Nicości, czyż nie dość, że dano mu nad nią
Choć na chwilę ulotna, piękno, zdziwienie i zachwyt?

W ten sposób dwaj „pielgrzymi", nad których głowami „jaśniał gwiazdami Wóz Wielki wiecznie gotów do jazdy w światy Marzenia i Piękna", znaleźli szczęście tam, gdzie inni, stojąc wobec mrocznej zagadki wszechświata, w najlepszym razie zdobywali się na bunt przeciw własnej ograniczoności. W ten sposób nie nowego może ale głębszego sensu nabrał znamienny dla całego pokolenia a Staffowi specjalnie drogi motyw wyższości poszukiwania nad znajdowaniem, pielgrzymowania nad dotarciem do celu. Gdy jeszcze w „Dniu duszy" poszukiwacz nieistniejącego miasta, „wesoły pielgrzym" nie dawał się odwieść od wędrówki, twierdząc: „Gdyby to miasto kto znał, szedłbym-ż doń? Dążę doń przeto, że jest nieodkryte", w lat kilka później w poezji Staffa rozbrzmiewał nakaz: „niechaj nie trwa ni chwilę, co być wieczyste nie może", konieczność zaś nieustannego dążenia wprzód i wzwyż nabrała charakteru religijnego. „Rozkaz", zamykający „Uśmiechy godzin" kończy się:

Muszę iść w kraj swej spodziewy.
Nie z tego świata jest królestwo moje.
Nocą Cień wielki jawi się koło mnie:
Lewicę kładzie na mem biednem, człeczem
Sercu litośnie — lecz prawą niezłomnie
W gwiazdy wskazuje, jako rozkaz mieczem.

W jakimż więc świecie leży królestwo „Snów o potędze"? I jak uniknąć nieuniknionej, zdałoby się, klątwy narcyzyzmu, przesadnego rozmiłowania się w pięknie własnego wnętrza, tak wymownie sławionym w wierszu „Gdzie srebrny narcyz" („W cieniu miecza")? Tej klątwy, której logicznie oczekiwana bliskość sprawiła, że zapalczywa krytyka literacka już przeciwko „Gałęzi kwitnącej" jęła wymierzać pociski natury utylitarno-społecznej. A jednak właśnie w tym zbiorze, w jego „Przedśpiewie" padło znamienne wyznanie „czciciela gwiazd i mądrości, miłośnika ogrodów, wyznawcy snów i piękna... wybrańca Sztuki boskiej", wyznanie:

Szedłem przez pola żniwne i mogilne kopce,
Żyłem i z rzeczy ludzkich nic mi nie jest obce,

a więc wyznanie humanistyczne „homo sum, nil humanum a me alienum esse puto".

I ta właśnie postawa humanistyczna ułatwiła poecie wkroczenie na szlaki, na których możliwe było harmonijne powiązanie w całość czynników jednostkowych i zbiorowych. Stadium pośrednim stał się tu kult chłopa i pracy, w znamiennym, staffowskim, klasycystycznym ujęciu.

Wyraził się on w serii zdumiewająco prostych a pełnych wymowy poetyckiej obrazków z życia wsi, opartych na motywach, które przewijały się wprawdzie już w tomach dawniejszych, począwszy od „Ptakom niebieskim", które jednak dopiero w „Ścieżkach polnych" (1919) ukazały się w całej pełni, rozświetlone niejednokrotnie pogodnym humorem. Istoty i rzeczy najpospolitsze, Gęsiarka, Wół, Żuraw, Kogut, Wieprz, Gnój nawet urosły tu do godności zjawisk pięknych pięknem pracy.

Najpełniej może ten stosunek do świata pracy i jej źródła, ziemi, zaznaczył się w prześlicznej „Pieśni o skowronku", pisanej może nie bez myśli o sławnej pieśni „Do skowronka" Shelleya; gdy jednak romantyk angielski wielbił „gardziciela nizin" jako mistrza „harmonijnego szału", skowronek poety polskiego „do ziemi wrócić musi, jak do źródła, by z niej zaczerpnąć znów do śpiewu siły" i dzięki temu urasta w symbol ścisłego związku między „dołem" i „niebem", wyrażającego się w „serdecznej pociesze" jego pieśni, by stać się symbolem prawdziwej poezji:

Śpiewaj mi, abym,
Poeta lichy, który składa wiersze.
Wpatrzony w życia i śmierci zawiłość,
Głosem swym słabym
Stworzył pieśń kiedyś, jak twoje najszczersze,
I nią zarobił też na ludzką miłość.

O właściwej doniosłości tego symbolu zaświadczył tomik poezyj Staffa wydany na wygnaniu, w głębi Rosji, garść wrażeń z czasu wojny europejskiej, „Tęcza łez i krwi" (1918), z głośnym wierszem „Miałeś ty, ludu". Z zapatrzenia się w krwawą niedolę żołnierza, wysiedleńca, emigranta, z rozważań nad dolą narodu, o którego losach stanowili obcy, wystrzeliła tu pieśń głębokiej wiary i ufności płynących z przekonania o wartościach trwałych i wiecznych:

O ziemio, pozbawiona siewców i oraczy,
Wtrącona w nędzę ruin, sieroctwa, wdowieństwa!
Chociaż wdziałaś żałobę, lecz nie znasz rozpaczy,
Jeno hart cierpliwego i ufnego męstwa.

O próg zwęglon opierasz głowę obolałą,
I na ból błogosławisz swoich synów plemię.
Lecz choć ci wszystko wzięto: wszystko ci zostało,
Gdy nad sobą masz Niebo, a pod stopą Ziemię!

O ludu polski! Zbawi cię największa Święta!
Podniesie cię z padołu twej głębokiej troski
Ziemia twoja brązowa i mieczem pocięta,
Jak oblicze Najświętszej Panny Częstochowskiej.

Subtelne posługiwanie się symbolami religijnymi w lirykach o tematyce niereligijnej stanowiło tu zapowiedź następnego stadium, w którym dawny eudaimonizm poetycki Staffa przekształcił się z pogańskiego w chrześcijański, przybierając postać psychice pisarza najbliższą, bo ideologię franciszkańskiego umiłowania życia we wszystkich jego przejawach od najprostszych, najbardziej prostaczych, po najwznioślejsze. Rezultatem zamiany barwnego stroju goliardowego na powstały w tym samym klimacie kulturalnym habit braci mniejszej, stała się liryka „Ucha igielnego" (1925), „Wysokich drzew" (1932) i „Barwy miodu" (1936), pamiętniki i notatniki poetyckie, w których struny religijne dzwonią bardzo żywo, nie stanowiąc jednak dysonansu z pełnym pogody i wyrozumiałości spojrzeniem na sprawy życia dookolnego, sięgające zazwyczaj wieczności. Formułą syntetyczną tego nowego stosunku poety, który „trzyma się lewą ręką ziemi, trzyma się prawą nieba", może być niezwykła „Pochwała" (z „Wysokich drzew"):

„Bądź pochwalone ciało, Drogocenne naczynie ducha, Amforo nieprzepłacona, Która przez wszystkie czasy i wieki, W kolejności zmiennej a nieprzerwanej, Nosisz w sobie z dumą i pokorą Krew przelaną na krzyżu I miłości wino, Duszę Hektora, Platona I Franciszka z Assyżu!"

Na zakończenie warto pokusić się o wspomnianą na wstępie formułkę, ujmującą odpowiedź na pytanie, w czym tkwi istotna wielkość poezji lirycznej Staffa. Próba to bardzo ryzykowna, chodzi przecież o zamknięcie w zdaniu z konieczności prostym i ubogim, zjawiska bardzo złożonego i bogatego. A jednak podjąć ją trzeba, jeśli to, co się tu mówiło, jest wynikiem długiego procesu poznawczego a nie przypadkową sumą równie przypadkowych postrzeżeń i refleksyj. Jej stworzenie wymaga jednak rzucenia poezji Staffa na tło epoki, która twórcę „Snów o potędze" wydała i w liryce jego w jakiś sposób znalazła swój wyraz. Być może, że rozkwit socjologii i opartej na niej historiografii nowoczesnej da nam w czasie niedługim jasny i precyzyjny schemat najwyższych i najwartościowszych osiągnięć ludzkości wieku XX. Nim jednak to nastąpi, człowiek mający w własnym doświadczeniu krwawe dzieje tego wieku, może przypuścić, że naukowe poznanie naszych czasów nie odmówi im swoistej wielkości, że dojrzy w nich olbrzymi wysiłek myśli ludzkiej, zmierzającej do opanowania przy pomocy techniki sił przyrody, i wysiłek woli ludzkiej, przekształcającej planowo przy pomocy reform ustrojowych życie zbiorowe człowieka nowoczesnego. Spoglądając w ten sposób na tło historyczne twórczości poety, który rozpoczął ją w roku 1898, pamiętnym roku odkrycia radu, nie popełni się przesady, twierdząc, iż nie kto inny, tylko właśnie Leopold Staff w liryce swej szukał wyrazu dla wielkości poczynań człowieka wieku XX.

By to zaś nie wydawało się dorabianiem etykiety jubileuszowej, efektownej ale bez pokrycia w faktach, dwa fakty dowodne. W przededniu tedy pierwszej wojny światowej autor „Łabędzia i liry" na końcowych kartkach tego zbioru rzucał wizję, jakiej daremnie szukać by w całej naszej literaturze ówczesnej:

Popatrzył człowiek w słońce, w twarz wolności,
Zaczerpnął w piersi szerokiego wichru,
Zamarzył pysznie o mocy olbrzyma...
I pozazdrościł duch górom wyżyny,
Światłości gwiazdom, oceanom głębi,
Wichrom swobody i ogniom potęgi...
Wdarł się na szczyty i przebił gór cielska,
Zgłębił dno morza, przeciął ziem przestrzenie,
Jak płótna modre zsunął widnokręgi,
Rzucił w noc światła, jaśniejsze niż gwiazdy,
Wyprzedził wichry na żelaznych zwierzach
Dyszącym ogniem.
Mieczem przekreślił twarz niemożliwości,
Przepaście wolą zasypał, jak ziemią,
Rzucił zuchwałość swą, jak most podniebny,
Na tęcze barwne i niechwytne chmury,
Podpatrzył ptaki i przypiął polotne
Skrzydła do ramion —
I zdobył przestrzeń, jak konia, lub siodło
Wziął w dłoń powietrze i zważył, jak ołów,
I wydarł burzy grom i błyskawicę,
Jak miecz przypasał je sobie do boku
I władzę jako pierścień, włożył sobie
Na możny palec.

Zbiorek zaś wydany bezpośrednio po drugiej wojnie światowej kończy się „Rzutem w przyszłość", tak oto ujmującym zadania poety:

Bić pięścią w własną pierś, jak dzwon spiżowy,
Aby nabrzmiała straszliwymi słowy:
Ucisk, niewola, tyrania, więzienie!
Aż buchnie z bladych ust pieśń, jak krwi rzeka,
Niby chorągiew, co krzyczy w przestrzenie
Wolność człowieka i miłość człowieka!

Między tymi dwiema wypowiedziami zamknąć można całą drogę, przebytą przez Staffa jako liryka, naszkicowaną tutaj w sposób najogólniejszy i daleki od precyzji. Wypowiedzi te równocześnie ukazują drogi tej doniosłości ogólnoludzką i trwałe jej znaczenie, one też uzasadniają prawo Leopolda Staffa do miana wielkiego poety lirycznego.

Julian Krzyżanowski

O „MOIM" STAFFIE

(Dokończenie ze strony pierwszej)

Aż wreszcie przyszedł. Cztery stronice, zapisane bitym fioletowym maczkiem. Jeszcze go nie przeczytałem, a już wiedziałem, że „jest dobrze", skoro poeta tak się rozpisał. Zbywa się takie rzeczy paroma zdaniami — a tu taka epistoła! Bezcenny list — i inne z dawnych lat listy Staffa do mnie — przepadł w warszawskiej pożodze, ale pamiętam, że wyrok był łagodny, nawet przychylny; że „warto pisać", że jest talent; utkwiło mi też w pamięci zdanie, że „kto się w młodości nie burzył, ten nigdy nie będzie morzem, chyba miską wody" — i jeszcze jedno: że takie miotanie się i rozterki nazwał ktoś „czyhaniem na swego Boga". Staffowi więc zawdzięczam tytuł pierwszego zbioru moich wierszy. Ale nie same pochwały, były w liście. Kończył się on zapytaniem: „Czy się pan na tę rzeź bezlitosną nie żachnie?". Bo sąd o niektórych wierszach był bardzo surowy. Nie żachnąłem się. Byłem najszczęśliwszy. Na łódzkiej pustyni ani marzyć było o czyjejś fachowej opinii — a tu bądź co bądź aprobata największego liryka polskiego. Nowe wiersze posypały się jak z rękawa, a wkrótce potem — jak z obu, gdyż do mego chronicznego „rozstaffienia" przyłączyło się niebawem „rozstefienie" (jak dalszy przebieg wypadków pokazał — dożywotnie), na skutek czego moje zeszyty coraz bardziej zaczęły pęcznieć od wierszy miłosnych...

Latem roku 1913 byłem, jak co rok, w pięknym Inowłodzu nad Pilicą. Sporządziłem tam kaligraficzny odpis nowych utworów i posłałem je do Lwowa. Znów tortura czekania na odpowiedź. Nie ma jej i nie ma. Zrozpaczony, posyłam list. Milczenie. Zdesperowany, piszę do Połonieckiego i dostaję wiadomość, że Staff spędza wakacje w „Królestwie" w Rudzie Maleniecklej pod miasteczkiem Końskie. Brat poety, Franciszek, znakomity ichtiolog, wykładający obecnie w Warszawie, prowadził w owej Rudzie doświadczalną stację ryboznawczą. Decyzję powziąłem błyskawicznie: jeżeli Staff jest w „Królestwie", nie za granicą, stosunkowo blisko od miejsca moich wywczasów, to wyruszam z pielgrzymką. Towarzyszą mi w tej wyprawie dwaj koledzy szkolni. — „Nie będziemy ci przeszkadzać. Chcemy tylko popatrzyć". Macierzysta stacja kolejowa Inowłodza, Tomaszów Mazowiecki, w samej rzeczy był tylko „stosunkowo" niedaleko od macierzystej stacji Rudy Maleniecklej, Końskich. Dzisiaj, samochodem po dobrej szosie, trwałaby ta podróż niespełna godzinę. Ówczesny pątnik z wierszami pod pachą wędrował całą dobę, bo najpierw trzeba było z Inowłodza do Tomaszowa roztrzęsioną bryką Berka, z Tomaszowa do Końskich samowarkowym szlepcugiem, z „przesiadką" z wyczekiwaniem na małych stacyjkach (po drodze przyszedł pomysł do „Piotra Płaksina"), w Końskich przyszło nam nocować, a nazajutrz innym Berkiem wlec się do Staffowego Tusculum. Z Końskich zapamiętałem zabawną postać właściciela zajazdu, który z wielką dumą pokazał nam tkwiący w ścianie guziczek i parokrotnie, „s tołkom, s czuwstwom, s rasstanowkoj", poinformował nas, że to takie nowoczesne urządzenie, jedyne w całych Końskich: „Tutaj pan naciśnie, a na dole zadzwoni"...

Zobaczenie żywego Staffa na własne oczy było widocznie tak silnym wstrząsem, że nic z tej pierwszej chwili zetknięcia się z poetą nie pozostało mi w pamięci. Jak przez sen, przypominam sobie tylko zamieszanie, jakie w cichym domku rudomalenieckim wywołało niespodziewane zjawienie się trzech wyrostków. Zaczęła się jakaś bieganina, trzaskanie drzwiami, szepty w sąsiednich pokojach, zaglądanie przez uchylone drzwi... W pąsach, z mocno bijącym sercem tłumaczyłem komuś, że przyjechałem zobaczyć pana Leopolda Staffa... pan Staff mnie zna... korespondujemy... bo ja też niejako... wiersze... więc proszę zawiadomić... pan Staff będzie wiedział... Ale zjawienia się Staffa, pierwszego spojrzenia mu w oczy i uścisku dłoni — nie mogę wskrzesić w pamięci. Wiem tylko, że potem zaprowadził mnie do swego pokoju, że na stole leżał tom „Sympozjonu" (pięknej serii wyciągów z dzieł filozoficznych, redagowanej przez poetę), że dopytywałem się o Miłaszewskiego, którego „Gest wewnętrzny" zrobił na mnie silne wrażenie, że w toku dalszej rozmowy Staff powiedział z uśmiechem „Tetmajer mnie nie lubi", że wtajemniczył mnie w genezę powstania wiersza „Dzwony": szedł kiedyś polem, przez ramię przewieszoną miał strzelbę-dwururkę; dął silny wiatr i wygrywał na wylotach luf gwiżdżącą przeciągłą symfonię... Tak zrodził się wiersz, zaczynający się od słów „Chowałem dzwony w piersi mej, ponure, groźne, głuche dzwony" i ze sławnym refrenem „Rozkołysane w grozy jęk, w ryk rozszalałe huczą dzwony"... Ale rozmowa nie kleiła się. Obecni przy niej koledzy wymownymi gestami i pomrukiwaniem dawali mi do zrozumienia, że trzeba się żegnać. Było mi strasznie na duszy. Po tylu latach (po całych trzech!), po tylu marzeniach o nim, po takiej miłości, po takim wewnętrznym przygotowaniu do zwierzeń i spowiedzi (z tajną myślą, że osobiście mu przeczytam przywiezione wiersze) — ach, po tym wszystkim, o czym on wcale nie wie, a o czym chcę żeby wiedział — już odejść? I po to ja się dwadzieścia cztery godziny tłukłem Berkami i samowarkami? Po to powiększyłem w Inowłodzu grono pogrążonych w głębokim smutku wierzycieli, którzy sfinansowali moją podróż. Ale trudno. Koledzy mrugali coraz częściej i silniej.

Byliśmy już hen za furtką, gdy dopędziła nas zdyszana służąca: „Pan prosi, żeby panowie wrócili". Na obiad były osmażone w cieście kurczęta i kompot z agrestu. Oto przereklamowana sprawność pamięci. Te kurczęta i agrest żywo widzę przed sobą, a pierwsze spojrzenie na Staffa gdzieś się zgubiło. Po obiedzie poeta zaproponował nam przechadzkę po ogrodzie. Dyskretni koledzy znowu zamrugali — tym razem już do siebie: żeby nas zostawić sam na sam.

Spacer trwał dość długo. W kółko wciąż tymi samymi dróżkami niedużego ogrodu. Dzień był gorący. Mocno, korzennie pachniały rozgrzane kwiaty. Wspomnienie o tej godzinie rozmowy ze Staffem przesycone jest żarem i żarliwością, gorącem i gorączkowością, płomiennym patosem miłosnych wyznań, czymś co zakrawa na trans improwizacyjny. Rozmowa była raczej jednostronna — użyłem sobie za wszystkie czasy. Heine powiedział: „Diese Welt glaubt nicht an Flammen und sie nimmt's für Poesie". Ale wtedy, wydaje mi się, było inaczej. Staff uwierzył (takie miałem wrażenie i zostało mi ono na zawsze) w prawdziwość ognia, jakim się jego gość nieproszony zajął na całe życie.

Wracałem do Inowłodza wysoki, skrzydlaty, śpiewający.

✣

Potem spotkaliśmy się w Warszawie dopiero w roku 1918. Przez dwadzieścia lat rosła i krzepła nasza przyjaźń. Już byliśmy na ty, już chodziliśmy razem na wódkę, do „mordowni" na Siennej, do Wróbla, do Fukiera... (Przy sposobności: pogłoski, jakoby czcigodny jubilat był fanatycznym abstynentem są z lekka przesadzone). Już i do mnie ten i ów z młodziutkich prowincjonalnych poetów zwracał się w listach per „czcigodny panie" i pytał „czy warto dalej pisać?" Takich listów i wizyt miałem setki... Ale nie było wypadku, żebym odpisując młodemu poecie lub rozmawiając z nim nie miał przed oczyma pierwszych listów Staffa do mnie i wizyty w Rudzie Maleniecklej. I ilekroć popijaliśmy ze Staffem, tj. przy każdym spotkaniu, rozmowa schodziła na temat owej pielgrzymki sprzed lat... najpierw pięciu, potem dziesięciu, następnie piętnastu i dwudziestu — a dziś już trzydziestu pięciu. I kiedy dwa miesiące temu odwiedziłem mego ukochanego Poldzia w Krakowie, po raz pierwszy od powrotu z Ameryki, już po paru minutach zaczęliśmy te dawne dzieje wspominać.

Muszę wyznać, że jechałem do Krakowa z niespokojnym sercem. Jak też on teraz wygląda? Pewno się zestarzał, „posunął" jak to się mówi, może po prostu zdziadział? Ale gdzie tam! Ten sam Poldzio. Oczywiście — nie ten z ogrodu, bo takim magikiem nie jest i własności cudotwórcze wina nie są aż tak wszechmocne... Ale ten sam, co przed wojną: smukły, wesoły, pogodny, z cicha pęk dowcipny, tym samym czarującym piersiowym dyszkantem z lwowska mówiący... Tyle tylko, żeśmy nic nie wypili... Nie dlatego, że Staffowi nie wolno... To już *mnie* nie wolno... Eheu! fugaces, Posthume, Posthume!... Dokucza mu tylko chora noga, a mieszka na trzecim piętrze, bez windy w dwupokojowym mieszkaniu, we cztery osoby, więc nie ma po prostu własnego kąta do pracy... I tęskni za Warszawą, którą pokochał w ciągu spędzonego w niej dwudziestolecia międzywojennego. Ale nie ma w Warszawie mieszkania dla Leopolda Staffa... nie ma w Warszawie mieszkania dla Leopolda Staffa... Nie można w Warszawie znaleźć trzech jasnych, spokojnych, na parterze lub na pierwszym piętrze położonych pokoików, aby w nich mógł zamieszkać i pracować największy liryk polski naszego stulecia... Wstyd proszę kolegów pisarzy! Wstyd proszę warszawiaków.

✣

Jako Twój wdzięczny uczeń i wierny przyjaciel, przesyłam Ci, ukochany mój Poldziu, słowa miłości i hołdu, przyjaźni i przywiązania, czci i zachwytu dla Twojej nieskazitelnie czystej drogi twórczej, dla cudownych Twoich wierszy, dla mocy Twego daru poetyckiego, który sprawił, że krótkie słowo „Staff" kojarzymy z długą epoką, jaką stworzyłeś w dziejach naszej poezji.

Julian Tuwim

przewodniczący Komitetu uczczenia 70-lecia Leopolda Staffa i 50-lecia Jego pracy twórczej redaktor Księgi pamiątkowej ku czci poety

JASZCZ

Teatr Rapsodyczny: co z nim zrobić?

Z Teatrem Rapsodycznym ludzie rozsądni od dawna mieli na pieńku. Kto od 1945 roku śledził jego poczynania i... błędy, widział jak dobry i płodny w możliwości artystyczne pomysł dr. Mieczysława Kotlarczyka, twórcy i kierownika tego teatru, ulegał zwolna wypaczeniu. Czemu tak się działo, czemu dobry, powtarzam, w zasadniczym pomyśle Teatr Rapsodyczny nie spełnił nie tylko tych nadziei, które mógł spełnić, ale i tych, które spełnić powinien? Jaka była przyczyna, że teatr ów, zrazu tak gorąco poparty, stracił swój kredyt moralny i naraził się na ostre zarzuty, stając się równocześnie pupilkiem prasy określonego kierunku, poczynając od „Tygodnika Powszechnego" w jego mieście rodzinnym, a kończąc na „Słowie Powszechnym" w stolicy? Winę musi Teatr Rapsodyczny przypisać sam sobie. Dlaczego — spróbuję w skrócie wykazać.

Dr Kotlarczyk, jak przystało człowiekowi o ambicjach teatralnego reformatora, jest niewątpliwie opętany pewną swoistą koncepcją teatralną. Zorganizował swoich rapsodyków w czasie okupacji i dał w Krakowie dwadzieścia jeden tajnych przedstawień. Niestety, inicjatywa podjęta w tak wyjątkowych warunkach zeszła rychło na manowce. Dla inteligencji oderwanej od rzeczywistości okazało się niemożliwością zrozumieć prawa jej rozwoju. Cóż jej pozostało? Ucieczka w krainę mglistych marzeń i nieskontrolowanej poetyckiej fantazji, w mistycyzm i mesjanizm. Tajny teatr przybrał wielomówiące i, jak się okazało, przylegające doń ściśle miano Teatru Rapsodycznego, i zagrał, tułając się ostrożnie po prywatnych mieszkaniach... Zagrał co? „Króla-Ducha", „Hymny", „Godzinę Wyspiańskiego", „Godzinę Norwida", „Samuela Zborowskiego"...

W ten sposób choroba dotknęła Teatr Rapsodyczny już w zarodku.

Powitanie, z jakim spotkał się dr Kotlarczyk, było gorące, życzliwość miasta daleko idąca. Na tle przeżyć okupacyjnych i wybuchu romantycznej grozy powstania warszawskiego wybaczano i usprawiedliwiano — z przedwczesną, jak się okazało pobłażliwością — mrok rapsodyczny i misteryjne opary. Teatr otrzymał poparcie czynników oświatowych, uznano go — teoretycznie słusznie — za szkołę żywego słowa, pożyteczną pomoc w zaznajamianiu młodzieży z arcydziełami literatury dramatycznej i nie tylko dramatycznej. Mniej w tym wypadku chodziło o ściśle artystyczne walory Teatru Rapsodycznego — choć i one wpłynęły na decyzję miasta, popierającego imprezę dr. Kotlarczyka i garści jego współpracowników.

Niestety, trzeba powiedzieć otwarcie — Teatr Rapsodyczny zaufania nadużył i zaczął uprawiać robotę kulturalnie szkodliwą. Znamy takich mistyków i entuzjastów monoidei, którzy, subiektywnie oderwani od spraw doczesnych, obiektywnie spełniają określoną funkcję społeczno-polityczną. Dr Kotlarczyk zachował w nowej rzeczywistości cały bagaż inteligenckich mistycyzmów. Zamknięty na dopływ wrażeń z zewnątrz nadal odprawiał swe hymny i chorały, msze i misteria, rapsodyczne gędźby i ekstazy, litanijne westchnienia o Przebaczenie, Odpuszczenie, Odkupienie, Alleluje, Już Nadchodzi (kto? ON, Salvator, Zbawca, Czterdzieści i Cztery). Chętnie wierzę, że dr Kotlarczyk nie wiedział co robi, ogarnięty szałem dionizyjskim, tym doskonalej orientowali się w tym zato inni. Teatr Rapsodyczny stał się w Krakowie — w tym Krakowie mieszczańskim, tradycjonalistycznym, antydemokratycznym, głosującym przeciw reformom społecznym — jednym z wyrazów opozycji kulturalnej, przytułkiem protestu, wyrażanego zawiłą mową towianizmu i wyspiańszczyzny. Dobrzy ludzie, z początku przyjaciele rapsodyków, którzy kładli to wszystko na karb pozostałości okupacyjnego czadu, zmartwieni nie na żarty, załamali ręce i wielkim głosem wzywali zespół Kotlarczyka do opamiętania. Wzywali nadaremno. Dr Kotlarczyk zaciął się w uporze. Po Nocy Wigilijnej (misterium) przyszła Wielkanoc (misterium), po Hymnach (misterium) Rapsody (misterium), po Królu-Duchu (misterium) Samuel Zborowski (wyprany z dramatyzmu i sprowadzony do roli misterium)...

Taki repertuar mógł oddziaływać w 1945 roku i jeszcze do czasu unormowania warunków państwowych polskiej rewolucji. Żubry, mamuty, stare ciotki i młodzi neofaszyści jeszcze i później kupowali z poświęceniem bilety do coraz nudniejszego teatru i oklaskiwali co wiekuistsze zewy i co mglistsze zapowiedzi grania utworów „najnowszej poezji Polski walczącej o wyzwolenie". Ale gdy gromy z jasnego nieba nie padały, gdy salwatorzy na białym koniu od strony Salvatora na Wawel nie wjeżdżali, większości widzów znudziło się wysłuchiwanie zaklinań i lamentacji. Młodzież odeszła, starsi z westchnieniem wzięli się do pozytywnej pracy. Pozostało krakowskie Faubourg St. Germain; gdy przychodziło się na przedstawienia Teatru Rapsodycznego widownia zwracała większą uwagę niż scena: taki zespół obrażonych emerytów, nadąsanych hrabin, dętych mistyków i symbolicznych peleryn, rzadko można było uświadczyć nawet w Krakowie.

I nagle zmiana, nagle sukces sceniczny, pochwała w „Kuźnicy", gościna zespołu w Warszawie. Co się właściwie stało? Po prostu dr Kotlarczyk zerwał z gusłami i wywoływaniem duchów (z naftaliny) i dał przytomne i przejrzyste przedstawienie, które stonowało organiczne, nie do wyplenienia wady i braki teatru, a w jasnym i korzystnym świetle ukazało te wszystkie zalety, których Teatrowi Rapsodycznemu nie brak. „Eugeniusz Oniegin" w Teatrze Rapsodycznym wznowił już pogrzebaną, zdawało się, sprawę rapsodyków i zachęcił do ponownego jej rozpatrzenia i rewizji surowego wyroku.

Jeżeli za istotę teatru uznamy jego widowiskowość, zespoloną z szeregiem elementów takich jak słowo autora, słowo i gra aktora, konstrukcja scenograficzna, oprawa plastyczna itp. — wydać się musi Teatr Rapsodyczny degeneracją teatru albo swoistym cofaniem się do jego pierwocin. Brak tu bowiem — niemal zupełny i przeważnie programowy — tak zasadniczego składnika teatru, jakim jest gra aktora, ekspresja jego gestu i ruchu. Aktora ustawia się u rapsodyków przeważnie nieruchomo, mimikę ogranicza do niezbędnego minimum, ma on być niemal wyłącznie recytatorem dramatycznym nie aktorem. I dalej: Teatr Rapsodyczny odrzuca niemal całkowicie dekoracje, wprowadza dla aktorów najczęściej jednolity ubiór zamiast zróżnicowanego kostiumu, posługuje się z upodobaniem statyką a niechętnie dynamiką akcji. Tym samym sprowadza się — dobrowolnie — do roli, pozornie, kółka recytatorskiego, rodzaju żywych obrazów, o tyle tylko różnych od wzorów przeszłowiecznych, że rozgadanych. Nic dziwnego, iż ludzie najmocniej związani z teatrem — aktorzy — patrzą z niechęcią i może nawet z pogardą na Teatr Rapsodyczny jako na dziwactwo, niegodne prawdziwego aktora, jako na niecelową zabawę w pseudoteatr, przekreślający najistotniejsze założenia prawdziwego teatru.

A jednak w tych ostrych potępieniach nie brak i odcienia szacunku. Bo aktorzy instynktownie czują, że „jednak w tym coś jest". Co mianowicie?

Teatr Kotlarczyka z wyjątkową żarliwością pielęgnuje kult słowa i w dramatyzowaniu tekstów niedramatycznych wykazuje ogromną i twórczą inwencję. Żywe słowo będzie zawsze w teatrze jednym z elementów naczelnych. Nieskazitelna forma recytacji, którą wyrobił sobie zespół Teatru Rapsodycznego już sama przez się przemawia na jego korzyść. Rozszerzenie zaś ram udramatyzowanego przedstawienia przez adoptowanie sceniczne najbardziej niescenicznych utworów, ba, przez przeniesienie na scenę poematów epickich czy nawet lirycznych, powieści czy fragmentów powieściowych albo nawet literatury niebeletrystycznej (dialogi Platona!) — powiększa nasze horyzonty teatralne, wskazując na nieoczekiwane wartości, jakie stwarza to pogranicze teatru i estrady. Zapewne, pogranicze jest czymś z samej natury rzeczy przechodnim. Ale tym razem warte ono jest zwiedzenia.

Czy sprawa jest już jasna? No tak, Teatr Rapsodyczny to zawodowy teatr typu świetlicowego, teatr, który mógłby przodować w opracowywaniu repertuaru dla całej olbrzymiej machiny teatru ochotniczego, być mu wzorem, drogowskazem, uczelnią. Niestety, nie spełniał dotychczas tej roli i nie wiem, czy ją będzie spełniać w przyszłości. Dlaczego? Czyżby przedstawienie „Oniegina" było tylko chwilowym wytrzeźwieniem?

Mętniactwo jest zaraźliwą i upartą chorobą. Dr Kotlarczyk sam się wyleczyć nie chce, a krytycy do leczenia nie zdołali go nakłonić. Ewolucja Teatru Rapsodycznego nie jest zakończona i chciałbym być dobrej myśli o jego przyszłości. Ale błędem byłoby zatajenie obaw. Błędem byłoby przemilczeć, że wykonanie „Lorda Jima" — ostatniej premiery w Rapsodycznym — jest znowu krokiem wstecz w stosunku do „Oniegina", że wzięcie na warsztat „Zawiszy Czarnego" i „Ludzi bezdomnych" wróży nowe wezbranie fali młodopolszczyzny, że zapowiedź zajęcia się akurat „Zmartwychwstaniem" Tołstoja świadczy o uporczywym utwierdzaniu się w dotychczasowych błędach. Czy wobec tego „Eugeniusz Oniegin" nie był tylko wyjątkiem, „omyłką" rapsodyków? Tak sceptyczne pytanie nie jest bynajmniej pozbawione podstaw logicznych. A poparcie dla swego zwątpienia znajduję choćby w ostatniej wypowiedzi dr. Kotlarczyka na temat „Lorda Jima". Nie brak w niej takich pojęć, jak „Moira" i „Ananke" (koniecznie z dużej litery), nie brak rodejrzanego filozofowania, nie brak słów podziwu dla K. H. Rostworowskiego („jednego z najciekawszych dramaturgów nowoczesnego chrześcijaństwa"), a wszystko kończy się podziwem dla „Sułkowskiego, Judyma, czy Przełęckiego, romantycznych Polaków, jednych z nas"...

Nie mam zamiaru wdawać się w dokładniejszą analizę dwu ostatnich przedstawień Teatru Rapsodycznego, tj. „Eugeniusza Oniegina" i „Lorda Jima". Wyłuskanie z „Oniegina" wyłącznie treści romansowej przy całkowitym odarciu poematu z innych jego motywów może być wprawdzie tłumaczone technicznymi warunkami teatru, podobnie jak zześrodkowanie treści „Jima" dookoła niedoszłej katastrofy „Patny" — ale czy takie tłumaczenie wszystko rozwiązuje? Byroniczne barwy sielanki miłosnej Oniegina i Tatiany rozproszyły mroki panujące zazwyczaj na rapsodycznej scenie, poezja przemówiła czysto i jasno. Mroczny problem psychologiczny powieści Conrada znalazł pełen ekspresji wyraz w skonstruowaniu sceny na „Patnie". Chór przywodził na myśl tragedię grecką; tragedia Jima rysowała się w wymiarach teatralno - dramatycznych. A przy tym nie zabrakło elementu nastrojowo-byronicznego ku niewątpliwej radości dr. Kotlarczyka.

Ciekawe i nie bez socjologicznego pożytku było też porównanie publiczności krakowskiej i warszawskiej, słuchającej „Oniegina". W Krakowie publiczność była zasłuchana w dźwięczne strofy tłumaczów Puszkina i wzruszona zjawiskowością umownej dekoracji i umownych gestów — w Warszawie spora część widzów nie dała się wciągnąć w zamęt fałszywej poetyczności i reagowała śmiechem na nadmiar symbolizmu. Ów śmiech dla wielu brzmiał prostacko i drobnomieszczańsko. Ale wydaje mi się, że reagował on rubasznie nie tylko na szczegół dekoracyjny, że wyraził się w nim protest przeciw poetycznościom, przeciw napuszonemu mętniactwu. Co innego Kraków, w którym żył i wystawiał Wyspiański, miasto polskiej secesji, Pawlikowskiego i ibsenizmu. W Krakowie kwitł satanizm obok dewocji, prometeizm przy filisterstwie, w Krakowie hodował swoich elsów — szczyt mętniactwa! — arcymag Lutosławski, w Krakowie skrzydła rozwijał do lotu wrońskista i neomesjanista, kaplan „Zetu" Jerzy Braun, tak lekceważąco przyjęty przez Warszawę. Trudno oprzeć się naciskowi takich tradycyj, jeśli ma się w dodatku wrodzone ku nim skłonności. W Krakowie i w roku 1947 podobał się „Ojciec" Strindberga, w Krakowie najbardziej mgliste i mdlące hokus-pokus może znaleźć swoich zaprzysiężonych wielbicieli. W Warszawie góruje poczucie zdrowego realizmu.

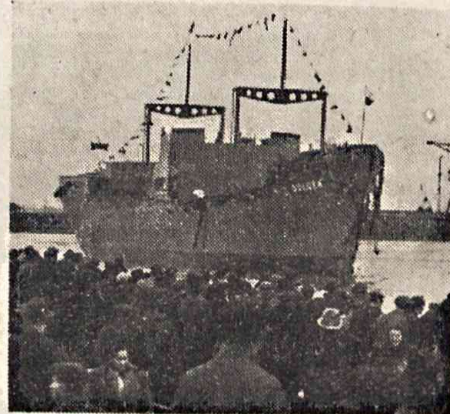
Parę słów o roli aktora u rapsodyków:

Wiemy jak nieznośna potrafi być recytacja, nawet podjęta przez dobrego aktora, jak te wady, których umie się on pozbyć w grze — wady afektacji, podejrzanych efektów przesady i tanich efektów onomatopei — wyłażą na wierzch w popisach recytacyjnych. Artyści Teatru Rapsodycznego są od tych wad wolni niemal całkowicie. Ich sposób mówienia tekstu — bo to jest mówienie — jest uczuciowo i pamięciowo opanowany, klasycyzujący w swym umiarze i powściągliwości. Aktorzy z całej Polski mogliby się u rapsodyków uczyć, jak należy mówić wiersz.

Ale na tym i koniec. Albowiem aktor w Teatrze Rapsodycznym prawie nigdy — przynajmniej dotychczas — nie wychodzi poza estradę i umiejętności estradowe. Nie może grać, właściwie nie może być aktorem. Stąd szkoła rapsodyczna — przydatna w skali estrady — zawodzi, gdy ma być szkołą w pełni aktorską. Oducza złych manier i nawyków w recytacjach, ale nie uczy tego, co jest istotą dobrego aktorstwa: zespolenia wszystkich elementów ekspresji scenicznej, której samo recytowane słowo jest tylko cząstką. Pomijam tu dodatkowe obciążenie w postaci skłonności do gry celebrującej. Chodzi o istotę zagadnienia: aktor Teatru Rapsodycznego to tylko recytator. A szkoda, bo w zespole rapsodyków widać talenty dojrzałe do przejścia na pełne aktorstwo. Przykładem złej maniery Teatru Rapsodycznego jest np. spychanie na bezdroża talentu Danuty Michałowskiej. Gdzie pozwolono recytatorce wygrać się w czystym i jasnym liryzmie — Tatiana w „Onieginie" — dała rolę głęboko wzruszającą i pełną walorów aktorskich, ale gdy w „Lordzie Jimie" kazano jej znowu wieszczyć, wypadła blado i sztucznie.

Sprawę Teatru Rapsodycznego trzeba wyjaśnić ostatecznie, by dojść do konkretnych wniosków. Bo albo jest to teatr, z którego, mimo wszelkich błędów, może jeszcze wyniknąć społeczna i artystyczna korzyść, albo jest to eksperyment bezspornie nieudały, twór kaprysu maniaka czy paru maniaków. Starałem się wytłumaczyć, że Teatr Rapsodyczny jest złym teatrem; to nie znaczy by wszystkie jego założenia i wysiłki należało uważać za bezwartościowe. Teatr Rapsodyczny jest złym teatrem z winy upodobań i uporu swego założyciela i mistrza. Teatr Rapsodyczny mógłby być pożytecznym teatrem, gdyby mistrz przestawił swój teatr na wzorowy teatr estradowy, pokazowy teatr dla świetlic. Wydaje mi się, że jest to jedyna droga do ocalenia tego ciekawego krakowskiego teatru dla współczesnego widza z całej Polski.

Jaszcz



WITOLD WIRPSZA

STOCZNIA
(fragment poematu)

.. 6 bm stocznię gd ńską opuścił
pierwszy polski rudowęglowiec...

Kuźnia

Młoty w kuźniach parowych biją w rytmie na dwa,
a serce ludzkie w upał ma podwójne tętno.

Dlatego czas, przepływając przez kowadło
i rzucając czerwień na płaską sylwetkę kowala,
zwalnia tutaj, podobny zmęczonej lokomotywie.
Jakże ci dwaj wolno
poruszają większymi od nich
obcęgami.
Jakże powoli obraca się
fioletowy blok żelaza, zanim go
prasa przyciśnie.
Jakże długo powstaje
oglądany przez pięć sekund na rysunku
kształt.
Jakże leniwie poruszają się
cienie robotników na dalekim
tle ściany.
Jakżeż przestrzeń urasta w rytmicznym huku
do hangaru, którego już nie gałka oczna,
ale i cała czaszka nie jest w stanie pomieścić.

Młoty w kuźniach parowych biją w rytmie na dwa,
a serce ludzkie w upał ma podwójne tętno.

Dlatego, mając umysł pełen zwolnionego czasu
i rytmu, po przez który żadna melodia nie dociera,
obserwator nie pyta o cel wykuwanych kształtów.
Trudno tu mrugnąć okiem,
podnieść i opuścić
powiekę.
Trudno tu poruszyć dłonią,
otrzeć czoło, zetrzeć pot
z czoła.
Trudno tu chwycić za cokolwiek
unieść cokolwiek na pół metra od
ziemi.
Trudno tu skupić myśl,
przejechać reflektorem zrozumienia po własnych
rękach.
Dźwig, poruszający się płasko pod sklepieniem
ze zgrzytem unosi coraz to nową część statku
na przeznaczone po temu miejsce. Ze zgrzytem, który jest tutaj
mleczem pacierzowym.

Serce ludzkie ma w kuźni podwójne tętno. Chciałbym,
aby ten huk wyniósł mnie, jak grzbiet fali
na zewnątrz, choć słyszę obok głos mego przewodnika:

„Lubię to piekiełko".

„Drewniana stocznia"

I

Cisza narasta, deska po desce
i schnie w stertach drzewa, w dębie, w buku.
Historia tej stoczni zaczyna się w epoce kredy,
kiedy wykiełkowały pierwsze dwuliścienne.
Jeszcze raz użyję słowa cisza. Leży tu
powalony las — powalone lasy wszystkich części świata,
przeliczone, posortowane, opatrzone numerami.

Głaszcząc deskę, czuję jeszcze muśnięcie skrzydła
kolibra, słyszę krzyk piskląt kosa. Ten pisk jednak
nie mąci ciszy, tak jak jej nie mąci napis
obwieszczający zakaz palenia. Oto dwie klamry:
epoka kredy i ślad ptaka sprzed lat dziesięciu.

A między nimi gwar. Na drewnianej łodzi
wyruszyli w świat argonauci. Ich pieśni i przekleństwa
kładą się dzisiaj w heksametr, jak w twarde łoże Homera,
śmiech ich wciąż jeszcze dźwięczy w tych wydłużonych wierszach
i płacz jak struny skrzypcowe drga nam w bałtyckim
Na drewnianej łodzi
zdobywali Fenicjanie złotodajne wybrzeża,
opływali Afrykę, a po rozproszeniu Rzymu
zbrojni ich naśladowcy opuszczali Skandynawię,
by łupić osiadłych i nowe zakładać państwa.

Ten gwar długo jeszcze dudni w złożonych deskach.
Szczęk żelaza o drzewo znaczył wyprawy krzyżowe
i z drewnianego pokładu po raz pierwszy mewa
usłyszała wystrzał armatni. Na drewnianym pokładzie
wybuchł pierwszy nowoczesny rokosz marynarski i statek „Bounty"
spokojnie wpłynął w koralową lagunę, aby w niej usnąć,
jak zmęczona ryba. Wpierw jeszcze z takiego samego pokładu
po raz pierwszy europejczyk ujrzał Małe Antyle.

W tym gwarze rośnie cisza desek. Czuję, jak koło mego policzka
przeleciała mewa i widzę, jak robotnik znaczy kredą
suszące się drzewo.

II

Szkielety szalup mają wygląd rybich szkieletów:
tak wydają się lekkie i tak bojaźliwie dotykam ich ręką,
która przecież nie jest ręką siłacza.
O, wspomnienia z lekcji przyrody,
kiedy wyobrażenie każdego zwierzęcia
wypełniało umysł przeźroczystością szkieletu!
Czyżby ten kształt kruchy miał pomieścić
ośmiu tęgich wioślarzy o skórze błyszczącej
i mięśniach, jak kłęby dymu? Pokazano mi plan:
z cyfr zamieszczonych obok wynika, że ta szalupa
ma wytrzymałość klatki piersiowej wieloryba.

Wewnątrz hali cisza ustępuje brzęczeniu pszczół
olbrzymich, których skrzydła mają metr rozpiętości.
Piły mechaniczne i heblarki śpiewają
na najwyższą nutę, powietrze drga
milionami drobnych wiórów, tak że obraz całości
oglądasz jakby przez szyby skrzydeł
fantastycznych owadów: brzęczenie
wciska ci się, jak pył lub wióry, do oczu.
W głębi hali rosną żuki szalup
i wielkie wrzeciona jachtów, niby odwłoki lążek.

Dziwny obraz — brzęczenie pszczół
wewnątrz szkieletu wieloryba.

III

Przewodnik mówi mi, że czas żelaza
nie wyparł jeszcze godzin drzewa, że będzie
jeszcze na powierzchni wód istniało prawo
drewniane: prawo olimpijczyka, zanurzającego wiosło
by szybciej dotrzeć do mety, lub napinającego żagle
aby położyć maszt pod ostrym kątem. Temu prawu
zawsze będzie należny uśmiech dziewczyny, klaskanie dziecka
i cisza chmury, kołyszącej się nad żaglami.

Tydzień przyjaźni polsko-węgierskiej

O OPTYMIZMIE W SZTUCE

(Wymiana listów między pisarzami węgierskimi)

Publiczna wymiana listów między prozaikiem węgierskim Dery Tiborem a György Lucacsem wynikła na tle ogłoszonego przez znakomitego krytyka w dzienniku „Szabad Nep" artykułu, w którym, omawiając program kulturalny Węgierskiej Partii Pracujących, podaje ściślejszej analizie zawarte w nim hasło sztuki optymistycznej: przy czym odróżnia optymizm oficjalny (tak zwany u nas „byczojestyzm") od krytycznego optymizmu demokracji wojujących, polegającego nie — jak tamten — na ignorowaniu lub na negowaniu trudności, lecz na ich dostrzeganiu i przezwyciężaniu: ten drugi rodzaj optymizmu uważa Lucacs za niezbędny składnik wszelkiego powstałego w krajach demokracji ludowej dzieła sztuki.

W liście swym analizując z kolei to — w ten sposób uściślone przez Lucacsa—pojęcie, Dery Tibor formułuje wobec niego szereg zastrzeżeń. Zastanawia się mianowicie czy ów głoszony przez Lucacsa optymizm, jeśli będzie wynikał bezpośrednio z treści dzieła, narzucony niejako przez autora czytelnikowi, nie wywoła w nim uczuć wręcz przeciwnych, niż te, jakie zamierzał wzbudzić pisarz. „Okazuje się — pisze Tibor, — że właśnie optymizm wojującej demokracji, przepełniający serce pisarza, nie musi w samym dziele przyjąć określonej z góry formy zewnętrznej. Byłaby potrzebna szersza i dokładniejsza definicja, która w całej twórczości pisarza, powiedziałbym w toku jego pracy, już określa dzieło. Uniemożliwiłoby to ewentualnie takie nadużycie, kiedy nie z dzieła, a ze znanego stanowiska politycznego autora, wywnioskowujemy, czy dzieło jest optymistyczne i demokratyczne, czy też pesymistyczne i ma charakter antydemokratyczny" Dalej podnosi Tibor, że wszelkie wybitne dzieło sztuki, nawet jeśli jego doraźny — nazwijmy to treściowy — wydźwięk jest pesymistyczny, zawiera przez sam fakt swego istnienia potężną dawkę optymizmu. „Moim zdaniem — pisze — każde prawdziwe dzieło, niezależnie od dobrego czy złego nastroju jego twórcy — w oddziaływaniu swym jest zasadniczo optymistyczne. Nawet nie mogę sobie wyobrazić, iż ktoś będąc pesymistą chciałby być artystą". A dalej: „Z braku lepszego określenia nazwałbym tę zasadniczą cechę sztuki — optymizmem twórczym. Powstaje teraz pytanie, czy wyjątkowy optymizm artysty lub jakaś wyjątkowo szczęśliwa epoka potrafi wzmóc siłę optymizmu tworzonego przezeń dzieła. I odwrotnie: czy nieufna natura artysty lub wyjątkowo nieszczęśliwa epoka historyczna może stępić jego twórczy optymizm? Bardziej konkretnie: czy ta sprawiedliwość społeczna, dążąca do zwycięstwa, która określa drogę naszej demokracji, spotęguje optymistyczną siłę twórcy i czy to zostawia nie tematyczny, ale widoczny w oddziaływaniu — ślad w jego utworach. Ponieważ na tę kwestię sam nie potrafię dać zdecydowanej odpowiedzi, stawiam ją jako temat do dyskusji. Trzyletnie doświadczenie naszej demokracji nie może służyć jako decydujący dowód rzeczowy".

Odróżniwszy w ten sposób od optymizmu treściowego ów optymizm twórczy — nazwijmy go formalnym — Tibor stara się dalej wykazać, do jakiego stopnia ów pierwszy rodzaj optymizmu byłby w obecnej chwili przedwczesny i nieuzasadniony. Podaje przy tym następujące argumenty: 1) pisarz demokracyj ludowych nie jest odizolowany od reszty świata, gdzie wciąż jeszcze panuje kapitalizm lub faszyzm; 2) zarówno pisarz, jak i czytelnik demokracyj ludowych ukształtowali się psychicznie w poprzednim okresie historycznym, okresie faszyzmów i wojen i noszą ślady zadanych im przez nie ran; 3) sam okres demokracji wojującej, w którym żyjemy, wymaga od nas — olbrzymich wysiłków. „Także — pisze Tibor — bezlitosna walka, tocząca się obecnie, wpływa z konieczności nie tylko na nasze wartości moralne, ale i w dużym stopniu na nasze siły fizyczne, nadwerężając je".

„Istnieje wreszcie — twierdzi pod koniec swego artykułu Dery Tibor — pewien rodzaj melancholii, który wynika z samego procesu dialektycznego historii: melancholia przemijania, która — tu Dery Tibor cytuje Engelsa — wywołuje w artyście ból nawet wówczas, gdy nie zależy mu na tym, aby stan miniony utrzymać"; wreszcie twórcze niezadowolenie z teraźniejszości i niecierpliwe wybieganie w przyszłość może się w sztuce przejawić jako — pozorny — pesymizm.

Poniżej podajemy w obszernym skrócie odpowiedź György Lucacsa na list Dery Tibora.

GYÖRGY LUCACS

Kochany Przyjacielu! Z wielkim zainteresowaniem czytałem Twój list i śpieszę odpowiedzieć Ci na poruszone zagadnienia. Jestem Ci bardzo wdzięczny za Twoje uznanie dla mego artykułu. Mimo, że w zasadniczych problemach jesteśmy zgodni, jednak list Twój porusza wiele innych zagadnień, co do których jestem wręcz odmiennego zdania. Chciałbym więc odmienne moje stanowisko szczegółowo Ci wyjaśnić. Po przeczytaniu Twojego listu stwierdziłem, iż — jakkolwiek zgadzasz się na ostre przeciwstawienie optymizmu oficjalnego optymizmowi wojującej demokracji, jednak w głównych zarysach Twój optymizm oznacza także optymizm oficjalny. A w punktach, w których mówisz coś wręcz przeciwnego, wydaje mi się, że poszedłeś trochę za daleko. Na przykład teza, że każda sztuka „w swej funkcji jest zasadniczo optymistyczna", i że ta sztuka jest zawsze „pochwałą życia", jest moim zdaniem trochę zanadto abstrakcyjna i nawet jeśli jest w niej szczypta prawdy, niebezpiecznie ogólnikowa.

Bezsprzecznie każde dobre dzieło umacnia chęć do życia tych, którzy umieją to dzieło odczuć. Któż jednak zechce zaprzeczyć, że ich odczuwanie życia może być pesymistyczne? Twoje określenie ogranicza również zakres sztuki. W ramach jednego listu nie można nawet szkicowo omówić tego zagadnienia. Jednak bezsprzecznie istnieją różne rodzaje pesymizmu. Zrozumiały i słuszny jest pesymizm protestujący przeciwko takiemu stanowi świata, który, gdy spojrzeć nań obiektywnie, bezwzględnie należy odrzucić, ale mogą być okoliczności, które by uzasadniały przesadne uogólnienie tego protestu. Istnieje pesymizm uczciwy, istnieje pesymizm zarozumiały, chełpiący się, pyszny i istnieje wreszcie taki pesymizm, który świadomie lub nieświadomie jest na usługach reakcji imperialistycznej; istnieje nihilistyczny, demoralizujący pesymizm itd. Nie chcę tutaj szkicować jakiejś typologii, lecz chciałbym zwrócić Twoją uwagę, że i tu należy konkretyzować. Trzeba zapytać kto, przeciwko komu, dlaczego i w jakich okolicznościach jest pesymistą. Jeżeli postawimy takie pytanie, to się okaże, że literatura pesymistyczna może być również dobrą literaturą.

To zagadnienie nie tylko u nas jest zagadnieniem aktualnym i ważnym, ale jest ono ważne również na całym świecie, gdyż w okresie poprzedzającym faszyzm, a zwłaszcza w okresie samego faszyzmu, pesymizm dla wielu uczciwych i dobrych pisarzy stał się osłoną ich poglądu na świat. Na skutek tego, że weszliśmy w okres demokracji ludowej, pesymistyczny pogląd na świat zbankrutował i stracił swą rację bytu; „to samo", co wówczas mogło oznaczać cnoty, dziś oznacza coś wręcz odwrotnego, gdyż hamuje postęp literatury. Jest to jeden z symptomów obecnego przejściowego kryzysu literatury węgierskiej; byłoby to omijaniem prawdy w obecnej rzeczywistości, gdybyśmy twierdzili, że sztuka pesymistyczna nie istnieje, nie mielibyśmy w takim wypadku co zwalczać w literaturze, nie byłoby pozostałości ideologicznych z okresu reakcji, ani też opozycyjnego stanowiska pisarzy. Tyś tego jeszcze nie przezwyciężył, czego dowodzi powtarzające się w Twoim liście argumentowanie „kosmiczne".

Niezależnie od tego, czy człowiek który dokonał tego uogólnienia, zdaje sobie z tego sprawę czy też nie: jest to stwarzanie takich pseudo-związków, przy „kosmicznej" wielkości których karleje każdy postęp społeczny, a naprawa społecznych warunków życiowych staje się nieistotna, zajmowanie się nią dyskredytujące. A to — czy wiedzą o tym, czy też nie — hołdujący tym teoriom pisarze i myśliciele — jest linią obronną imperialistycznej reakcji; niech to, co nie da się obronić otwarcie w imperialistycznym ustroju społecznym, nie będzie bodaj narażone na konkretne ataki. A jeżeli tą drogą pisarz i czytelnik dochodzi do rezygnacji, lepsze jest to dla imperializmu, niż konkretna krytyka ich porządku społecznego. Historia powstawania faszyzmu udowodniła, że nihilistyczny pesymizm zrodzony na takich fundamentach łatwo przechodzi w aktywny stan awanturnictwa, powodowanego rozpaczą...

Taki człowiek i takie społeczeństwo, które uważa siebie za produkt własnych czynności i które przy pomocy dalszego postępu całej ludzkości potrafi sobie stworzyć rozumny byt, nie może być pesymistyczne. Śmierć nie tylko obiektywnie, ale i subiektywnie jest korelacją życia. Jest ona strasznym, oburzającym i bezsensownym zjawiskiem dla tych tołstojowskich Iwanów Iljiczów, którzy bezsensownie, daremnie żyli. A jest ona jednocześnie harmonijnym lub tragicznie wzniosłym aktem dla tych, którzy w małym lub wielkim zespole dali z siebie podczas swego życia maksimum tego, co dla nich indywidualnie i społecznie było możliwe. Dotyczy to tak samo Goethego jak i Petöfiego, chłopa żyjącego i umierającego w patriarchalnej równowadze, jak i tego, który walczył i zginął jako bohater w rewolucji proletariackiej.

Gdy więc neguję modne w ubiegłych stuleciach i do dziś propagowane abstrakcyjne metafizyczne powiększanie sensu życia i śmierci, nie zwężam jednak ani możliwości życia, ani możliwości odtwarzania życia. Wręcz przeciwnie. W literaturze konkretne bogactwo rzeczywistego życia, jego wielobarwność mogą być tylko wówczas całkowicie wykorzystane, jeżeli na narodziny, na życie i na śmierć spojrzymy konkretnie ze społecznego punktu widzenia: z punktu widzenia wzajemnego ich oddziaływania.

To wszystko jak najściślej wiąże się z teraźniejszością. W pewnym miejscu swego listu mówisz, że „pisarz wczuwa się w przyszłość i jego wizja przyszłości powoduje niezadowolenie ze zbyt powoli przemijającej teraźniejszości". I to zdanie też może powodować nieporozumienie. Jeżeli o tym mowa, że należy iść naprzód i trzeba wykorzystywać wszelkie możliwości subiektywne i obiektywne, jakie się nasuną w teraźniejszości, aby urzeczywistnić czym prędzej i możliwie bez wielkich wstrząsów przyszłość socjalistyczną, to Twoje zdanie jest słuszne. Lecz jeżeli zdarzy się, że abstrakcyjna wizja przyszłości stanie na drodze do zrozumienia teraźniejszości i do ukochania jej dalszego rozwoju oraz do rozumnego rozwinięcia tej przemiany, to jest tu coś ideologicznie nie w porządku. Wkradł się tu znowu błąd wynikający z abstrakcyjnego i tradycyjnego sposobu myślenia. A że tu o tym mowa, widać z tego ustępu Twego listu, gdzie, mówiąc o wewnętrznych trudnościach optymizmu, podkreślasz „chęć pisarza do dyskusji z samym sobą". Jest to definicja dwuznaczna, dlatego właśnie, że stosujesz ją w przeciwieństwie do optymizmu. Prawdziwą dyskusją tego rodzaju — jest najwyższa jej forma w marksistowsko-leninowskiej partii: krytyka i samokrytyka. Nie jest ona przeciwieństwem optymizmu, lecz wręcz odwrotnie — bez optymistycznego poglądu na świat byłaby niemożliwa. Ta bezlitosna samokrytyka, którą Lenin i Stalin wielokrotnie stosowali w partii bolszewickiej i która u nas, dzięki konsekwentnym wysiłkom naszej partii coraz bardziej się przyjmuje, ma podstawę ideologiczną w postaci niezachwianej wiary nie tylko w ostateczny cel, do którego dążymy, ale i w stopniowe jego urzeczywistnienie. Ta krytyka jest niezachwiana nawet wówczas, gdy samokrytyka wskazuje na ciemne, wręcz straszne fakty. Wszyscy pamiętamy jeszcze, jak to w czasie kontrrewolucji prasa socjaldemokratów starała się wykorzystać samokrytykę, uprawianą na łamach „Prawdy". Radziecka opinia publiczna demaskowanie to przyjmowała zawsze radośnie, wiedząc, że przyznanie się do błędów jest pierwszym krokiem do ich wyeliminowania. Tę samokrytykę coraz częściej spotyka się i u nas. Przypomnijmy sobie tylko dyskusję i samokrytykę uczestników wyścigu pracy w największych węgierskich zakładach przemysłowych. Choćby krytyka ta była najostrzejsza, nie zawiera ona jednak nigdy elementów przeciwnych naszemu optymizmowi ani zapatrywań niezgodnych z naszymi, jeśli chodzi o stosunek do zagadnienia wyścigu pracy. Wręcz przeciwnie, przez samokrytykę urzeczywistnimy ten wyścig, który jest potwierdzeniem naszego życiowego optymizmu. Przyznaję, że nie bardzo podoba mi się to, co piszesz o gospodarce przejściowej. Naturalnie prawdą jest, że istnieje jeszcze kapitalizm zarówno u nas jak i na świecie. Dlatego właśnie i w polityce i w literaturze zupełnie słuszne jest twierdzenie Stalina, że zjawiająca się nowa rzeczywistość jest ważna i zawiera decydujące momenty nawet wówczas, kiedy stary świat chwilowo w niej przeważa.

Zdaniem moim wyrażasz się scholastycznie, jeżeli twierdzisz, że minione trzy lata „w istocie zmieniły tylko pozycję społeczną klasy robotniczej", a materialnie pozycja ta niewiele się poprawiła. Nie patrzysz na dynamikę rozwoju. Wojna i zniszczenia wojenne są niezaprzeczalnymi faktami, a jeżeli nasza gospodarka planowa (tymczasowo) mierzy obecny swój rozwój porównaniem w stosunku do gospodarki przedwojennej, to dla robotnika ważna jest ta rzeczywistość, która jest wynikiem zmiany i poprawy od 1945 roku. To określa bezpośrednio wzajemny stosunek świadomości bytu gospodarczego społeczeństwa i jednostki. W zmianach, jakie zaszły, należy szukać nowego życia. Tym bardziej, że, jak wiadomo, zmiany systemu gospodarczego, które mogą być niewielkie, ale dotyczą nas bezpośrednio, silniej działają, niż wielkie zmiany obserwowane z dużej perspektywy.

Nie jest prawdą, że klasa robotnicza odczuje zmiany, wynikające z systemu socjalistycznego dopiero po naprawie sytuacji gospodarczej.

Kiedy Lenin na zwykłych sobotnich zebraniach komunistów wskazywał na pierwsze rewolucyjne, epokowe systemy pracy socjalistycznej, panował wówczas w Rosji wielki głód. Dlatego uważam właśnie, że nieudała jest Twoja definicja, gdy twierdzisz „że bezlitosna walka, tocząca się obecnie, z konieczności wpływa nie tylko na nasze wartości moralne, ale i w dużym stopniu na nasze siły fizyczne nadużywając ich". Co się tyczy nadużywania naszych sił fizycznych, jest to zagadnienie bardzo skomplikowane. W okresie po oswobodzeniu nieodzownie i koniecznie potrzebne było wykorzystanie wszystkich rozporządzalnych sił fizycznych. Również te problemy poruszał Lenin na sobotnich posiedzeniach komunistycznych, gdy twierdził, że właśnie w tym czasie objawia się energia ludu i staje do czynu z wybuchową siłą. W dzisiejszej sytuacji w ramach wyścigu pracy, bezsprzecznie zdarza się, że osiąga się przekroczenie norm dzięki wytężonej pracy fizycznej. Lecz każdy czytelnik powinien wiedzieć, że w tej dziedzinie najostrzej działa krytyka i samokrytyka, oraz że obecna reorganizacja wyścigu pracy rozwija się właśnie w tym kierunku, by osiągnięte wysokie wyniki nie zostały zdobyte za cenę rabunkowej gospodarki siłami fizycznymi robotnika.

A jeżeli w tym wypadku mowa o błędnej definicji, to całkowicie nie zgadzam się z Twoim twierdzeniem, by obecnie tocząca się walka pod jakimkolwiek względem nadużywała naszych sił moralnych. Nadmierna praca i walka tam, gdzie to jest społecznie i indywidualnie konieczne, nie jest nadużywaniem naszych sił moralnych, lecz przeciwnie próbą ich płodności, umożliwiającą rozwój nowych sił moralnych i przyczyniającą się do tego, by istniejące już mogły się wznieść na jeszcze wyższy poziom...

Goethe słusznie patrzył sceptycznie na zasadę kontemplacji greckiej „poznaj samego siebie", i zawsze podkreślał, że człowiek tylko wówczas będzie wiedział kim jest, jeżeli istota jego jestestwa objawi się w czynach. To znaczy, że jeśli możemy i dziś mówić o tego rodzaju wytężeniu sił w naszych czasach — to dawałoby to dla pisarza idealne pole do obserwacji i do opisywania tego, co jest nowe w człowieku i tego, co w obecnej przemianie znajduje się jeszcze w zarodku.

Bo przecież najistotniejszą tradycją wielkiej i prawdziwej literatury jest jej prawdziwy temat, a tym tematem jest człowiek i jego przemiany. Wielkie arcydzieła literatury rzadko kiedy obrazowały całkowicie gotowy, wykończony typ człowieka. Wręcz odwrotnie. Wielkich pisarzy interesowały właśnie tylko ledwie widoczne zmiany powstające na skutek wchłaniania przez człowieka pewnych idei, a podczas tych przemian społecznych rodziły się nowe ludzkie wartości, nowe postaci zbrodni, nowe typy ludzi. Jest rzeczą naturalną, że taka szybka przemiana jak ta, którą przeżywamy obecnie, właśnie zrodzi wiele problemów. Widzimy typ dawnego człowieka wobec nowych zadań; przy pomocy wysiłków, które musi podejmować on powoli, w walce, przy pokonywaniu wielu przeciwieństw — często zupełnie niespodziewanie dla niego samego przeradza się on w nowego człowieka.

Pozwól, że tu powołam się na postaci, które Ty stworzyłeś. Ty bowiem stworzyłeś heroiczne typy Róży i Piotra. Mówiąc nawiasem, czyż ich podziemna robota nie wymagała od nich wytężenia wszystkich sił fizycznych i moralnych? Jednak czytelnik Twojej powieści nie mógł uważać tego za „nadużywanie" ich sił, lecz odczuł to jako rozwijanie się najcudowniejszych i najwspanialszych cech ludzkich.

Ale mówmy o dniu dzisiejszym. Róża może już jest dzisiaj burmistrzem, a Piotr — działaczem ludowym. Czy nie byłoby ciekawe dla pisarza obserwować i opisać tę drogę, jaką przebyli oni od „wczoraj" do „dziś", a może najbardziej interesujący byłby opis rezultatów, jakie osiągnęli u celu tej drogi. Podzielam Twoje zdanie, gdyż twierdzisz, że okresy kapitalizmu i faszyzmu, pozostawiły straszliwe ślady w zachowaniu się ludzi, w ich moralności. Te ślady powodują, że problemy pisarza są jeszcze ciekawsze, jeżeli obserwuje jak kształtuje się nowy człowiek w tej walce moralnej.

Ale weźmy inny przykład. W książce pod tytułem „Szczęśliwy człowiek", Zsigmond Móricz przedstawia nam mądre, pracowite dziecko chłopskie, któremu mimo wszelkich wysiłków nie udaje się w ciągu całego życia zdobyć jednej krowy ani jej wyhodować. A my wiemy: że na wsiach dziś u chłopa i niejednego gospodarza mało i średniorolnego krów stale przybywa. (Jasno i wyraźnie przedstawiają się nam gospodarcze i społeczne powody tego rozwoju).

Móricz dokładnie pokazuje nam ucisk i wyzysk stosowany przez wiejskich bogaczy i panów. I widzimy, jakiego człowieka ukształtował ten ucisk na przykładzie bohatera wyżej wspomnianej książki.

Czy nie jest podniecająco ciekawym zadaniem dla pisarza zbadać i pokazać czytelnikowi, jak wygląda obecnie wieś w nowym układzie sił społecznych, jakie jest otoczenie chłopa dziś, kiedy już najdrobniejszy rolnik może mieć krowę, a często nawet nie jedną.

Móricz opisuje w swej książce, jak warunki dawnej wsi zabiły w biednym chłopie wszelką chęć do samodzielnego myślenia lub działania.

Czy jest tak również i dziś? Niewątpliwie pewna część chłopów pozostała do dziś dnia pod wpływem tej przeklętej przeszłości, lecz niejeden z nich dziś kieruje spółdzielnią, jest działaczem ludowym, niejeden posłem do parlamentu. Czy możemy to nazwać tylko przemianą społeczną? Czy zmiana polega jedynie na tym, że zmienił on buty z cholewami na miejskie buciki i długie spodnie? Jeżeli większość z nich nie byłaby nawet w stanie określić, co zaszło nowego w ich indywidualnym życiu, w ich ludzkim jestestwie — to od czego jesteście wy, pisarze, jeżeli nie potraficie wysłowić tego, co dziś często jeszcze u chłopa ma nieustaloną formę i jest w swej treści czymś zupełnie nowym? Często źle ujmujemy znaczenie przemian gospodarczych. W okresie, który nastąpił po roku 1918, w okresie przejściowym — częściowo pod ideologicznym wpływem wojującego komunizmu widzimy u literatów pojawienie się pewnej formy utopijnego socjalizmu.

Ostro przeciwstawiają oni rzekomo nowego człowieka socjalizmu, członka kolektywu — człowiekowi kapitalizmu, pochodzącemu ze świata mieszczańskiego i człowiekowi-indywidualiście i egoiście. Nieprawdopodobne bohaterstwo komunistów wojujących, ascetyczne samopoświęcenie, jakiego wymagała ówczesna praca podziemna, jeszcze wzmocniło u wielu pisarzy ostre przeciwstawienie tych dwóch typów ludzkich. (Sekciarstwo).

Lenin uważał zawsze ten okres przejściowy za zło konieczne, które narzuciła nędza i wojna domowa, jako naturalny skutek rozwoju sytuacji w Rosji. Tak samo, jak nigdy nie uznał on prawa sekciarstwa jako drogi do ujęcia władzy.

W pierwszym okresie socjalizmu było zjawiskiem bardzo charakterystycznym, że każdy otrzymał część z wyprodukowanych dóbr, w stosunku do rezultatów wykonanej pracy. (W Rosji Sowieckiej po namiętnych dyskusjach powzięto decyzję przeciwko pseudo-równości gospodarczej). To zagadnienie gospodarcze, (którego bezpośrednim rezultatem jest, że masy robotniczo chłopskie wciągamy do produkcji przez zainteresowanie ich udziałem w wyprodukowanych dobrach w stosunku do włożonej pracy) decyduje o wzmożeniu produkcji. To zagadnienie związane z produkcją zawiera wiele problemów kulturalnych, moralnych i ogólnoludzkich.

Kłamstwem jest abstrakcyjny ideał człowieka kolektywu. Socjalizm nie przekreśla indywidualności człowieka, ani interesu jednostki, ani prawa do wyższych osiągnięć, lecz pracą wychowawczą trwającą przez wiele pokoleń działa na jednostkę, która szuka i odnajduje pełnię swoich dążeń.

Wszechstronnie uzdolniona i uświadomiona jednostka utraci powoli to, co Gorkij nazywa „zoologicznym indywidualizmem". Marks twierdzi, że jedynie epoka socjalizmu może zapewnić prawdziwy i pełny rozwój jednostki.

Na Węgrzech rozpoczęła się walka przeciwko wszystkim pozostałościom epoki kapitalizmu. Jest rzeczą zrozumiałą, że walkę tę prowadzą dawni ludzie, którzy, chociaż oddani socjalizmowi, jeszcze noszą piętno przeszłości. Jest więc prawdą, że „wielkie masy do tej pory nie były w stanie wyswobodzić się ze zmaterializowania ubiegłych epok" i śmieszne byłoby przypuszczać, że przez sam fakt upaństwowienia lub nawet najdalej posuniętej socjalizacji — uda się tę materializację zlikwidować.

Lecz z tego nie wynika, że dotąd nic się nie zmieniło w naszej sytuacji. O ile ludzie — bardziej lub mniej świadomie — zmieniają strukturę gospodarczą i z tym jednocześnie strukturę swego materialnego bytu, to z tego wynika, że bardziej lub mniej świadomie zmieniają także i samych siebie. Zmieniają się w nowych ludzi, w nowe społeczeństwo.

Wszystko, co dotąd tu poruszyłem, nie wystarczy nawet, by moje wywody mogły być uważane za szkic literacki, dotyczący tego zagadnienia. Chciałbym tylko zaznaczyć, jakie bogactwo zawiera w sobie ta przemiana gospodarcza z punktu widzenia psychologicznego, moralnego oraz z punktu widzenia ustosunkowania się jednostki do tych przemian. Są to więc bogate problemy literackie.

I tu stawiam Wam pisarzom jeden zarzut. Stale narzekacie na krytykę i to słusznie, lecz czy wasze ustosunkowanie się do nowego życia, do tej nowej rzeczywistości jest właściwe? Jeżeli krytycy, waszym zdaniem, budują recenzje według starych szablonów, czy wy nie czynicie tego samego w waszych wywodach, które nawet są ciekawe i niewątpliwie uczciwe?

Rozumiem, że walczysz przeciwko wulgaryzacji: przemawiam jednak przeciwko tym fałszywym wywodom dość abstrakcyjnym, które przywlokłeś za sobą z przeszłości; stosujesz bowiem bardzo skomplikowane wywody, nie okazując dostatecznej wrażliwości dla dzisiejszej nowej rzeczywistości i nowych problemów, niezależnie od tego, czy są one proste, czy bardziej złożone. Tak się dzieje, gdy analizujesz zagadnienie międzynarodowe. Słusznie, że o tym mówisz, gdyż są to problemy, które rzeczywiście należy poruszyć. Na całym świecie, za wyjątkiem Rosji Sowieckiej, odbywa się obecnie pewien proces, który toczy się bardzo nierównomiernie i w różnych krajach znajduje się w odmiennych fazach rozwoju. My stworzyliśmy demokrację ludową i przy jej pomocy szukamy stosunkowo pokojowej drogi do socjalizmu. To, o co inne narody muszą jeszcze walczyć, myśmy już osiągnęli. A jeżeli wiele narodów ciężko i w bardzo niesprzyjających warunkach walczy o socjalizm, czy może to mieć jakiś wpływ na nasz optymizm? Czy greccy, hiszpańscy i chińscy pisarze powinni być pesymistami dlatego, że ich lud ciężko i ofiarnie walczy, a ostateczny wynik tej bitwy dziś nie jest jeszcze wiadomy? A, jeśli oni nie stali się pesymistami — i z pewnością się nimi nie staną — to dlaczego u nas mają istnieć pesymistyczne nastroje z ich powodu? Niestety, bardzo mało szczegółów jest mi znanych z tych walk wolnościowych, a jeszcze mniej znam ich literaturę, jednak to, co wiem o Chinach, wystarczy mi, by twierdzić, że nawet i w obecnych warunkach rodzi się tam wiele nowego.

Masz zupełną rację, gdy twierdzisz, że optymizm „nie odgranicza artysty od żadnych ludzkich namiętności, tzn. od żadnych tematów... Nie wyklucza ani momentu negowania, ani możliwości tragicznego upadku". Wszystko to jest jednak możliwe tylko w tym wypadku, jeżeli literat potrafi i z ludzkiego i z artystycznego punktu widzenia wskazać drogę w przyszłość, jeżeli posiada on umiejętność stosowania i szacowania ludzkich namiętności. W tym miejscu słusznie podkreślasz, że „optymizm w ten sposób staje się wskaźnikiem i miernikiem moralności".

Masz zupełną rację, gdy ostrzegasz nas, byśmy nie wyciągali czasami mechanicznych wniosków z ogólnego politycznego i światowego stanowiska literata. Wskazujesz na „zwycięstwo realizmu" u Balzaka i Tolstoja. Lecz może powstać pewne nieporozumienie. Engels i Lenin w swoich analizach omawiają niejedno dzieło, nie zajmując się wcale bezpośrednio politycznym i społecznym światopoglądem pisarza. Że czasami jednak dzieło prześciga mistrza, przechodzi samego autora, to jeszcze wcale nie oznacza czegoś artystycznie nieracjonalnego. Oznacza to jedynie, jak z tych dzieł wynika, że Balzac i Tolstoj byli o wiele bardziej postępowi, niż sami zdawali sobie z tego sprawę, nawet — co dotyczy naszego obecnego tematu byli o wiele bardziej optymistami, niż im się mogło zdawać. Balzac na przykład napisał zupełnie świadomie elegię melancholijną o zmierzchu arystokratycznego ustroju społecznego. W „Ludzkiej komedii" daje on gorzką satyrę tego ustroju, a jego dzieło udowadnia wszechstronnie konieczność zagłady tego świata; czyni to wiernie i poetycznie, potwierdzając stanowiskiem swoim potrzebę tej zmiany, gest wskazujący na przeszłość przemienił się w gest wskazujący na przyszłość, pesymizm przeszedł w optymizm. Było to możliwe dzięki temu, że Balzac był wspaniałym pisarzem, który z całą namiętnością wnikał w gospodarcze i społeczne przemiany swojej epoki, rozpoznał tkwiący w tej epoce nowy świat, i przeciwstawił się tym wszystkim przesądom, które w nim tkwiły.

Dziś wymagamy od pisarza ponadto, aby posiadał wyższą świadomość przemian społecznych, bo skoro nasza epoka jest bardziej postępowa od epoki Balzaka mamy prawo wymagać od pisarza większego uświadomienia.

Bylibyśmy szczęśliwi, gdyby rozpoczęła się wreszcie wśród naszych pisarzy ta walka balzakowska, która z jednej strony przyczynia się do rozpoznania nowych faktów naszego życia, z drugiej strony zwalcza przesądy przeszłości. Nie możemy jednak tego oczekiwać od cudotwórczego misterium samej twórczości, lecz konieczna jest istotna zmiana stanowiska naszych literatów. Podkreślam, iż świadomość i pogląd na świat odgrywają dziś znacznie większą rolę, niż w epoce Balzaka.

Kończę tę moją trochę przydługą odpowiedź. Co chciałbym osiągnąć? To, abyśmy węgierscy marksistowsko-leninowscy krytycy literaccy z czystym sumieniem mogli brać w obronę naszych dobrych literatów, nawet i w tym wypadku, gdyby nadużywali oni pojęcia oficjalnego. Dużo jest jeszcze takich i długo jeszcze nie znikną oni ostatecznie.

Inna jest sytuacja w wypadku, gdy optymizm oficjalny bezkarnie krytykuje takie dzieła, w których zjawia się optymizm demokracji wojującej lub optymizm socjalistyczny. Inna jest jednak sytuacja w wypadku, gdy w takich dziełach napotykamy na resztki ideologii przeszłości, w tym wypadku uzasadnione jest stanowisko pisarza posługującego się optymizmem oficjalnym.

Gdyby jednak optymizm oficjalny utracił wreszcie swoje względne prawo bytu, możliwość rozwojowa naszej literatury w duchu demokratycznym zrobiłaby wielki krok naprzód. Ten krok zależny jest jednak wyłącznie od Was literatów, Wasza dyskusja może jedynie przyczynić się do oczyszczenia ideologicznych podstaw oraz do wyeliminowania błędnych pojęć. Decydować w tym wypadku będzie to, co będzie pisał literat i jak będzie pisał.

Jeżeli wymiana naszych listów przyczyni się do wyjaśnienia bodaj kilku dotychczas niewyjaśnionych zagadnień i ułatwi literatom dalszą drogę, to całkowicie osiągnie swój cel.

György Lucacs

przełożył **Raoul Porges**

BOHDAN CZESZKO

rysunki MARII HISZPAŃSKIEJ

Mikołaj, który nie zrozumiał, biedak, mechaniki dziejów

PRACOWAŁEM w dużej fabryce i z samego początku wcale mi się nie podobało, że tyram jak niewolnik. Wysyłali mnie w obiad po kiszkę i ogórki, mnie, który sobie wyobrażałem, że z wyżyn mojej erudycji zejdę jako apostoł do ludu i będę go emancypował. Mieli gdzieś moją emancypację. Kiedyś w czasie przerwy obiadowej mądrzyłem się, cytując końcowe frazy „Historii świata“ Wellsa Szypuła pokiwał na mnie wtedy niedojedzoną kromką chleba i powiedział mrużąc oczy: „Ty się nie wygłupiaj, tylko uważaj raczej, abyś kleju nie przysmrodził. Narośnie ci z biegiem czasu garb na plecach od roboty — wówczas chętnie ciebie posłuchamy. Iisz go... jaki polityk się znalazł, kaznodzieja...“

Zmilczałem, ale to com sobie myślał, nie było przychylne ani dla Szypuły ani dla reszty tych ludzi. Zdobiłem przecież swą postać w mandorlę świętej inteligencji i porównania, jakie przeprowadzałem w myśli pomiędzy nimi a sobą, zawsze wypadały na moją korzyść. Dopiero później okazało się, że Pietrek Salamon jest ode mnie mądrzejszy i bardziej oczytany, że „Ele“ rozumuje racjonalniej i głębiej niż ja, a i teraz sądzę, że gdybym pisał sto lat i posiadł wszystkie tajniki sztuki pisarskiej, nigdy słowa moje nie będą tak barwne, a kompozycja moich utworów tak kryształowa jak w nigdzie nie notowanych i nikomu poza szczupłym kręgiem towarzyszy z warsztatu nie znanych opowiadaniach obiadowych Zygmunta. Ale to już do rzeczy nie należy.



Na domiar złego ubrdało mi się bezczelnie, że jestem artystą. Malowałem jesienne liście w plugawych, secesyjnych wazonach, pisałem paskudne utwory liryczne, licząc zgłoski na palcach i rymując zajadle.

W tej sytuacji pozostając, napotkałem na swej drodze Mikołaja. To nie było spotkanie, to było zderzenie z kometą. Stało się to za sprawą ciotki, która o tyle zasługuje na uwagę, że uprawiała szwedzką gimnastykę i oddychała przy otwartym na ścierzaj oknie, wspinając się na pokryte odciskami palce.

Odwiedzając nas nie zaniedbywała obyczaju przynoszenia prasy podziemnej. Papierki jej ozdobione były wizerunkiem miecza utkwionego ostrzem w ziemi. Miecz sterczał na tle pługa orzącego niwę ojczystą.

— Schamiałeś ostatnio — gderała w drodze do mieszkania Zachwatowiczów. — Stałeś się gruboskórny. To wpływ twojego obecnego otoczenia. Wszak ty przy mnie, w mojej obecności, pozwoliłeś sobie powiedzieć, uczciwszy uszy: k... m.... — Zaczerwieniła się i zamilkła na chwilę.

— Uderzyłem się wówczas młotkiem w paznokieć.

— Paznokieć nic nie ma do rzeczy. Chodzi mi o sam odruch. Reagujesz na ból przekleństwem godnym oryla. Mam nadzieję, że przebywanie w towarzystwie Mikołaja Zachwatowicza wpłynie na ciebie dodatnio — o ile można jeszcze naprawić twoją zwichniętą psychikę.

— Pomyśl o przyszłości — dodała już na wąskich, oświetlonych niebieską, zadrutowaną żarówką, schodach. — Przecież nie masz zamiaru zostać... łopaciarzem. Pomyśl... pracujesz gdzieś w urzędzie i nagle zrobiłeś kleksa, krzyczysz tak jak wtedy z tym młotkiem... Opanuj się — w głosie jej zabrzmiała zła wróżba. — ...Opanuj się.

Słowo „się“ było sapnięciem, weszliśmy bowiem na podest trzeciego piętra i ciotka pukała do drzwi, spoza których słychać było muzykę skrzypiec i fortepianu — piękną muzykę, o smaku nieba.

Wtedy tego nie spostrzegłem oślepiony i przyduszony ogromem piękna, jakie zawierał tamten wieczór, ale kiedy powtórzyłem wizytę i zapoznałem się z topografią okolicy, w której sterczał jak morska latarnia dom Mikołaja, spostrzegłem, że jest to pogranicze tak zwanego „małego ghetta“.

Później przez długi okres czasu z wielkim spokojem i satysfakcją opuszczałem moją ulicę pełną gadatliwych o zmroku ludzi, krążących w kobaltowym świetle przeciwlotniczych latarń i zbaczałem w uliczkę Mikołaja, miękkim skrętem wnikającą w głąb dzielnicy żydowskiej. W jego domu mieścił się komisariat granatowej policji i zapewne dlatego kamienicy nie zamknięto ceglanym murem ukoronowanym odłamkami szyb i zadzierzystymi resztkami butelek.

Podwórko domu zastawione było żelaznymi beczkami i wozami o dyszlach opuszczonych wieczorem jak zmęczone ręce. Panował tutaj rzeźki smród końskiego nawozu, tak dziwny w wielkim mieście, że od razu powodował odrealnienie myśli. Tupały konie w stajniach.

Dużo pieniędzy przepłynęło poprzez mur ghetta w grubokościste łapy furmanów firmy „Surowiecki i Ska“. Pani Zachwatowicz zawsze z pogardą mówiła o ciemnych machinacjach furmańskich i kiedy „profesor“ nagabywał ją, dlaczego nie korzysta ze wspaniałej okazji zarobku, jaką nastręcza jej niecodzienne położenie kamienicy, odpowiadała, że jeszcze tak nisko nie upadła, aby konkurować z furmanami.

— Wszelako, dobrodziejko, „pecunia non olet“ — mawiał wtedy „profesor“, wykonywał gest liczenia pieniędzy, po czym unosił do góry palec zwracając uwagę na łacińskość sloganu. Pani Zachwatowicz wzruszała ramionami. Podejrzewałem ją o nieszczerość, bo przecież tym samym furmanom nie wstydziła się sprzedawać bimbru i kiełbasy w sodowiarni, która należała do niej i do mojej ciotki. Z pogardą wprawdzie nalewała w szklanki od kwasu cuchnący płyn, ale przecież nalewała, narzekając na wojnę. Pogardzie, którą przydawała tej czynności, towarzyszył strach. Pani Zachwatowicz martwiała z przerażenia, myśląc o tym, co za los byłby udziałem Mikołaja, gdyby ona straciła możność zarobkowania. Myślę że w strachu tym należy szukać przyczyny, dla której nie ważyła się na wymagający wielkiej ruchliwości i ryzykanctwa handel z „tamtą stroną“. Sprzedaż samogonu była daleko bardziej bezpieczna, wystarczało tu umiejętne rozdzielanie łapówek. Nie trzeba było przytem opuszczać wygodnego, eksterytorialnego niejako, miejsca za kontuarem.

Ów „profesor“, o którym wspomniałem, był to człeczyna wielce nikczemny. Udawał, że lubi muzykę i towarzystwo młodzieży, a w gruncie rzeczy przychodził na herbatę. Nosił palto, którego kieszenie wypychał papierami, a kapelusz jego był zapleśniały. Pani Zachwatowicz twierdziła, że jest to nieuznany przez współczesnych poeta. — „Tak jak Norwid“ — porównywała, wiedziała bowiem dobrze, że Norwid umarł w przytułku i podejrzewam, że wiedziała tylko tyle. „Profesor“ miał swoje miejsce na kanapie. Siadywał w rogu — tam gdzie niknął w zielonym obramowaniu ornament czerwonych kwiatów zdobiący pluszowe, wyłysiałe obicie. Opierał głowę gestem fryzjerskiego klienta i słuchał, jak Mikołaj gra i jak pobrzękuje w kuchni naczyniami pani Zachwatowicz. Zawsze uważałem na to, aby nie zająć jego miejsca i nie oprzeć głowy tam, gdzie spoczywały jego śliskie włosy, usiane białymi strużkami łupieżu. Jego obecność psuła mi zawsze te dobre, zamszowe wieczory.

Mieszkanie Mikołaja było bardzo wysokie: skoro gasił duże światło i zapalał lampkę przy pulpicie z nutami, gipsowe girlandy i kosze winogron na suficie ginęły w gęstym mroku. Odpinał wprawnymi ruchami wieko futerału, odwijał skrzypce z miękkiej, jedwabnej chusty i namaszczał smyczek. Wówczas, przeczuwając czarodziejstwa, które za chwilę zaczną się dziać, siadałem głębiej i wygodniej. Kiedy grał, ja malałem — stawałem się nikły jak duch boży unoszący się nad wodami.

Ceniłem sobie nadzwyczaj te godziny, wyobrażałem sobie bowiem, że słuchanie muzyki Mikołaja odrabia we mnie te braki w kształceniu subtelności doznawania, jakie powstawały w ciągu zmarnowanych przy warsztacie godzin. Wdzięczny byłem Mikołajowi za abstrakcyjne, zmienne jak barwy mydlanej bańki uczucia, spowodowane muzyką, za ciszę i spokój, jakie panowały w jego mieszkaniu.

„Godzina zamknięcia“ w ghetcie była daleko wcześniejsza niż po stronie aryjskiej, dlatego o zmroku panowała za oknami Mikołaja niczym nie zmącona cisza. Jeśli chrupnęły na ulicy kroki patrolu, Mikołaj przerywał grę i już nie chciał później kontynuować.

— Chrobocą tak, jakby mi po palcach chodzili... — zaskowyczał raz, kiedy pod oknami przeszła większa sztrajfa.

Taką historię uznawałem za znamię prawdziwej wielkości.

„Reduta“, o ile akompaniowała, zamykała w takich wypadkach fortepian. „Reduta“ to była wielka dziewczyna. Miano to nadał jej Jasio — czupurny chłopak z gatunku tak zwanych „pistoletów“, gimnazjalny jeszcze kolega Mikołaja. Ona przyjmowała z grymaszeniem przezwisko, była ciepła i leniwa, nie chciało jej się żywiej reagować. Za czasów drugiego ghetta przestała grymasić, bo wtedy stało się to zawołanie jej konspiracyjnym pseudonimem. Biodra jej rozkolebały się wówczas patetycznie.

Powoli moja zażyłość z Mikołajem zamieniła się w przyjaźń, przeszła w stadium stabilizacji. Ja przywykłem uważać wieczory spędzane u Mikołaja za coś na długo włączonego w rozkład mego czasu, tak jak włączyłem do mego jadłospisu sacharynę i czarne kluski, ostre niby kocie języczki. On przywykł do widoku mej twarzy i sylwetki na tle kanapy. Zresztą, imponowałem mu. Słuchał z wielkim zaciekawieniem moich opowiadań o pracy. — To musi być bardzo podnoszące na duchu, kiedy tak siedzisz okrakiem na belce i tniesz ją dłutem. Bijesz w rękojeść dłuta, a wokoło sypią się strużyny. Wiesz, że uderzenia twoje są pewne i celne. Musisz doznawać uczuć podobnych moim, gdy gram na skrzypcach.

Podmajstrzy wyznaczył bardzo niską cenę za sztamowanie futrynowych główek. Stawy prawej ręki miałem ponadrywane od knypla, zwłaszcza zaś dolegał mi staw w przegubie, który już po godzinie pracy musiałem krępować szmatą, bo miałem uczucie, że wszystkie kosteczki w kiści rozlażą mi się, każda osobno. Jednak wypowiedzi Mikołaja, takie jak cytowana, uznawałem za słuszne i nawet pocieszałem się przy warsztacie, że przecież, mimo wszystko, panuję nad materią.



W ten sposób, słuchając muzyki, godne sobie świadcząc, czytając skamandrytów, dotrwaliśmy do pierwszej blokady.

Wtedy to po raz pierwszy ghetto dało znać o sobie, i nie pomogło szczelne zamykanie okien. Pani Zachwatowicz zamykała bowiem okna, obawiając się, że muchy z ghetta naniosą na swych kosmatych łapkach pełno zjadliwych bakcyli tyfusu. Za oknami pani Zachwatowicz rozległ się straszny krzyk ludzi pędzonych do szlachtuza.

— ...Z początku krzyczeli wszyscy na samochodzie. Później usłyszałem wrzask Niemca i żydowskich policjantów. Siedziałem w kuchni, żeby nie słyszeć, zatykałem uszy, ale odejmowałem palce. Przeszedłem do pokoju i uchyliłem story. Wtedy było już cicho. Ludzie siedzący na samochodzie pogodzili się ze swoim losem. Tylko jeszcze jednego taszczyli za łokcie i za szalik z wnętrza bramy dwaj policjanci. Orał obcasami płyty chodnika i wołał: „Auswajs! Ja mam auswajs! Nie zabierajcie mnie!“

Niemiec stojący przy samochodzie zdzielił go batem po ustach, a on zasłonił oczy, wtedy Niemiec uderzył go po dłoni, tamtemu wyprostowały się palce i legitymacja, którą do tej pory trzymał, upadła na jezdnię. Różowa legitymacja... Samochód ruszył, ale on nawet wtedy nie zrezygnował. Wychylony przez burtę krzyczał, aby mu auswajs oddano. Nikt mu go nie podał, więc chwycił się rękoma za głowę — rozpaczał. — Twarz Mikołaja przybrała wyraz wielkiego cierpienia, jak twarz tamtego — z samochodu. Opowiadając, bawił się szmacianym pierrotem. Chwycił lalkę za miękkie przedramiona i bezwładne kiście jej rąk przyłożył do główki, tam gdzie spod gładkiej czapeczki wysuwały się kokieteryjnie malowane czarną farbą baczki.

— Rzeczywiście — powiedziałem — nie powinni tamtemu zabierać jego papierów. Teraz człowiek tyle znaczy, co jego papiery.

— Ja myślę, że tego człowieka pozbawiono właśnie ostatniej nadziei — Mikołaj zamilkł na chwilę i później zapytał retorycznie: — Gdzie też oni ich wywożą? Mówią, że na roboty, ale w takim razie po co zabierają starców i dzieci?

— Właśnie, — „profesor“ asystujący dotąd w milczeniu, zabrał głos: — „Nie rozumiem. Niemcy są praktyczni i dlatego skłonny, jestem przypuszczać, że przesiedlają raczej. Oni — wskazał na okno — są zresztą przyzwyczajeni do wędrówek. W ciągu wieków przywykli do koczowania i do niewolnictwa. Za murami wielu ghett mieli też czas wykształcić swoje główne cechy narodowe. Trzeba przyznać, że są wyekwipowani na takie czasy jak dzisiejsze. To mądry naród, oni wszyscy mają taki spekulatywny sposób rozumowania, lubią myśleć i sądzę, że Niemcom nie daliby się podejść łatwo.

— Mhm — pani Zachwatowicz kiwnęła głową. — Spekulanci to już oni są. Uś! — Mikołaj skrzywił się. Widziałem, że jest mu przykro za matkę, bo przesunęła pojęcie użyte przez „profesora“ w sposób świadczący o jej ignorancji.

Takie było epitafium pani Zachwatowicz na śmierć pierwszych setek tysięcy Żydów. „Profesor“ mówił jeszcze coś o przetrwaniu, że niby nas nie zdążą... Wieczór rozszedł się w gadaninie i sprawa do czasu przyschła.

Uszczuplono dzielnicę żydowską, ciaśniej przyciągnięto czerwoną pętlę murów, napełniono je nowymi ludźmi ze wszystkich stron Polski. Było ich o wiele więcej niż za czasów pierwszego ghetta, może dwa a może i trzy razy więcej — nie zliczyć — za szybko umierali. Szmer spoza muru uderzał o szyby pani Zachwatowicz jak bełkot wody o iluminatory statku. Naprzeciw pod murem przystawał człowiek podobny do pogrzebacza i krzyczał po całych dniach coś, co w fonetycznym ujęciu brzmiało, o ile pamiętam, tak: „Idysze kindeee! Hot rachmunes of blynde kalekie; worfca štykl brojt“... wołał drążącym czaszkę, strasznym głosem.

Ma to zapewne znaczyć: „Żydzi miejcie litość na ślepym kaleką, rzućcie kawałek chleba“. Melodia tego wołania była jak tępy nóż oskrobujący z mięsa żywe nerwy.

Nie dostawał chleba i zamilkł któregoś dnia. Mikołaj twierdził, że spostrzegł, jak go odwieźli na małym, ręcznym wózku. Zrobił matce awanturę. ....— I tobie nie wstyd, że pod twoimi oknami ludzie umierają z głodu. — C'est la guerre“ — powiedział „profesor“ i podniósł palec. — Nasi także umierają z głodu.

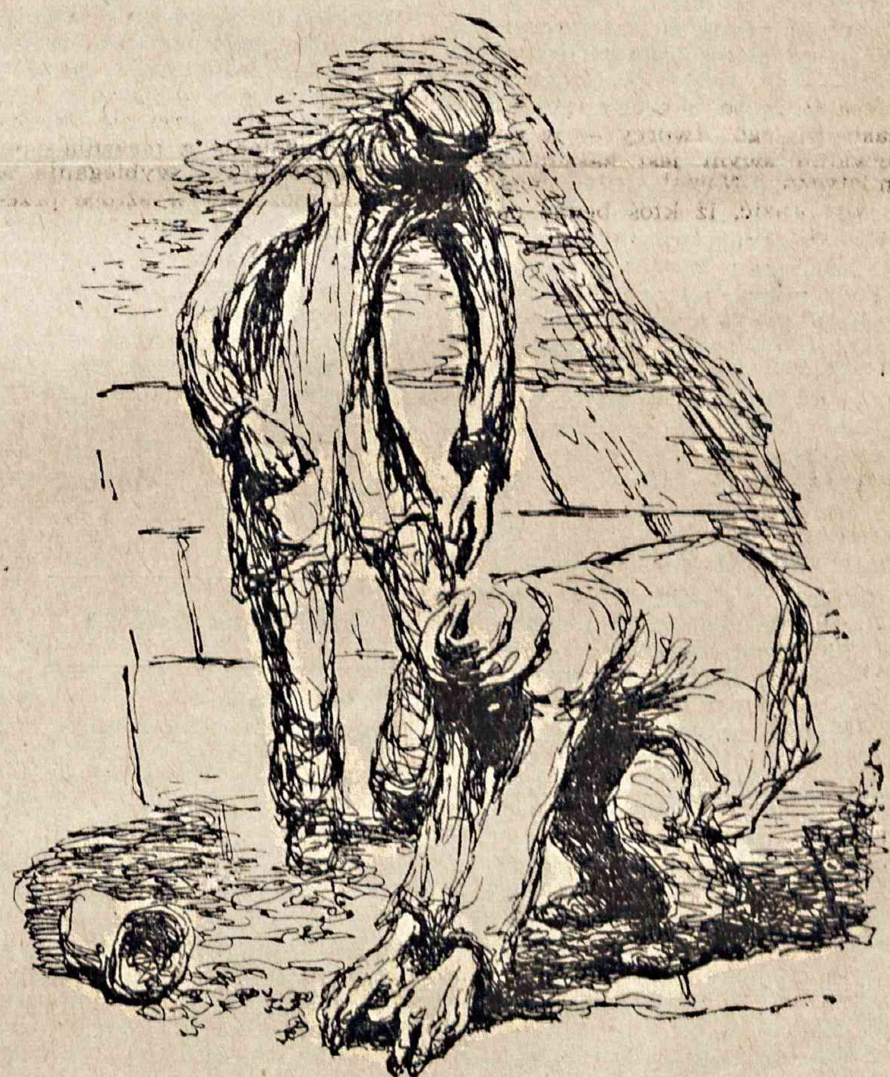
W tych czasach „profesor“ zaprzestał być dekadentem. Dostał posadę woźnego czy magazyniera w dużym zakładzie kuśnierskim i konwojował z ghetta na naszą stronę i z powrotem czterech robotników żydowskich — specjalistów. Robił kokosowe interesy wynosząc manufakturę, złoto i dewizy. Proponował pani Zachwatowicz rozmaite transakcje, ale ona i teraz nie chciała skorzystać z jego faktorstwa, choć już uchylała okna co dzień o określonej godzinie. Wyrzucała bonowy chleb pokrojony w kromki. Obawiała się, że skoro ona tego nie zrobi, to Mikołaj sam będzie podchodził do niebezpiecznej szyby, która w każdej chwili mogła zostać przyozdobiona podobnym do powiększonego płatka śniegu rozpryskiem od kuli wystrzelonej z karabinu żandarma. Bała się, ale wyrzucała chleb, przynaglana wołaniem gromady ludzi, którzy przychodzili pod okno znęceni jadłem jak ryby.

Jej lęk o syna stał się w tych czasach wręcz psychopatyczny. Więziła go w domu i ja wyprowadzając go na spacery, zdołałem rozniecić w niej nienawiść. Chodziliśmy na Stare Miasto w wąskie, przytulne uliczki. Było tam ciasno i dlatego wydawało się, że jest bezpieczniej. Śpiewali nabożeństwa w licznych kościołach i śpiew w postaci melodyjnego szumu ludzkich głosów i miękkiego dudnienia organów tłukł się o wykusze i skarpy starych murów, rezonował w sklepionych sieniach.

— Tam w środku, jak na wyspie, wyspie szczęśliwej. Jasno, pachnie, panuje muzyka i majestatyczny śpiew. — Opuściliśmy wnętrze kościoła, gdzie dwaj księża bujali kadzielnicami, a Mikołaj modlił się.

— Zauważyłeś kościelną egzotykę zapewne przez kontrast, uczęszczasz przecież do kościoła nie od dziś i miałeś czas nawyknąć do modlitewnej atmosfery. Zwróciłeś na to uwagę, bo zaraz za progiem świat jest czarny i ma ostre kanty.

Takim świat wydawał mi się wtedy, bowiem „Ele“ i Pietrek po naradzie z Szypułą doszli do wniosku, że czas skończyć z moim katechumeństwem i zaprzęgli mnie do bojowej roboty. Z kolei ja myślałem o Mikołaju. Jednak jego mimozowatość a także błagania jego matki, która przy każdej okazji mawiała składając żółte dłonie: ...„Tylko bez żadnych konspiracji, ja pana proszę. Przecież jedynaków zwalnia się od służby wojskowej“... Wszystko to sprawiło, iż osądziłem, że Mikołaj powinien pozostać tylko na peryferiach ruchu, tam, gdzie zaczyna się obszar tchórzostwa, zaludniony przez sympatyków. Wiodłem z nim zatem długie rozmowy teoretyczne i podsuwałem do czytania książki, o których sądziłem, że bardziej przemówią do jego wysubtelnionego umysłu i bardziej nachylą jego świadomość ku sprawom mi bliskim, niż moje nieudolne, z gruba ciosane przekonywanie. Wierzyłem i nie bezpodstawnie w jego talent i w to także, że talent ten, kiedyś, kiedy miną złe czasy, służyć będzie ludziom. Obserwowałem go z taką samą dozą przychylnej aprobaty jak w dzieciństwie fasolkę, którą wyhodowałem na skrawku gazy, zanurzonym w wodzie. Cieszyłem się nawet jego miłością, która nadeszła, jak każe obyczaj, z wiosną. Zakochał się oczywiście w „Reducie“.



— ...Wiesz, spostrzegłem nagle, że jest piękna i pocałowałem ją w kark. Trzymałem skrzypce i smyczek, chustkę miałem pod brodą i całowałem ją. Opróżniła mi dłonie i położyła na swoich piersiach. Jaka ona dobra...

Przypatrywałem się im pobłażliwie z pozycji dobrotliwego wujaszka, weterana kilku akcji bojowych.

Nie zauważył pewno, oślepły z miłości jak jeleń, że pod murami stanęli rzadkimi szeregami ludzie w burych kurtkach i czarnych bryczesach. Na furażerkach nosili wyryty w metalu symbol trucizny. Mówiono o nich, że są Łotyszami. Oni nie odzywali się do nikogo. Stali w milczeniu, czasami strzelali do gołębi, zapewne z nudów i dla wprawy. Czekali na swój czas. Już na długo przed tym pani Zachwatowicz przestała karmić dzieci żydowskie. — Tuczy pani Żydów przez okno, narażając się, a nie wie pani o tym, co oni tam za tym murem wyprawiają. Pamięta pani zapewne kino „Acron“, broń Boże... nie posądzam o to, że pani kiedykolwiek była w tym kinie, to było na Żelaznej. W lokalu tego kina mieści się teraz „tingel-tangel“. Tak, tak, żydowski, dobrodziejko. Lokal na poziomie, tam nawet Niemcy zaglądają... Takiego karpia dawno nie jadłem. A co za, dobrodziejka pozwoli, kobiety... Tak, tak, dobrodziejko, Sodoma i Gomora z wygodami... — „Profesor“ machnął dłonią, bo go to wszystko zapewne bardzo drogo kosztowało. Pani Zachwatowicz kamień spadł z serca. Zacisnęła usta ta nieposzlakowana patriotka i syknęła: — Nawet Niemcy powiada pan, kochany „profesorze“? Acha, to tak... — Przestała wyrzucać bonowiec i czuła się rozgrzeszona, miała te swoje zasady i „imponderabilia“, jak mawiała.

Burasy spod murów dzielnicy żydowskiej pewnego dnia przekroczyły jej granice. Nie uszli daleko — przycięto im we drzwiach nosa. Żydzi powstali, groźni w swej determinacji, walczący z wielką, męską odwagą, przecież nie o życie. Powstanie objęło tylko „duże ghetto“. Ta dzielnica miasta płonęła. Ulicami ciekły rzeki dymu, w jego smugach tańczył drobny plankton sadzy białych i czarnych. Nabrało się skądciś pierza. Na Muranowie zamknięto ruch i utworzono gniazda karabinów maszynowych, których obsługi nie próżnowały ani we dnie ani w nocy. Jeden taki karabin maszynowy zmusili do milczenia towarzysze ze „spec-grupy“.

— Granaty... Rozumiesz jaka tam powstała jajecznica! — „Ele“ był zachwycony.

— Iii... tam, manifestacja... — krzywiłem się.

Siedzieliśmy w pierwszym słoneczku na sztablu desek.

— Widzisz go, jaki mądrala — chłopek roztropek. — Szypuła popatrzył na mnie z podziwem. — A na ... innego nas stać w tej chwili? Powstanie w całym kraju mamy rozniecić może? A jeśli nas na nic nie stać, to co? Znaczy: przyglądaj się. Ech ty mądralo!... — Trącił mnie dłonią w ramię. Odwrócił twarz do słońca. Było już ciepło. Nadchodziły święta Wielkiej Nocy.

Podczas świąt odwiedziłem Mikołaja. Było to przed południem. Mikołaj siedział sam. Rozmawialiśmy o ostatnich wypadkach, o tym, że z ghettem Niemcy prędko zrobią koniec, bo powstanie pozbawione jest pomocy z zewnątrz, stanowi odizolowane ognisko walki, no i skazane jest z przyczyn obiektywnych na walkę defensywną, a zatem zgubną.

— W gruncie rzeczy jest to tragiczna demonstracja... — Mikołaj bawił się szmacianym pierrotem siedząc na podwiniętej nodze. — ...I dlatego jest w tym patos...

Ja kroczyłem po przekątnej pokoju i w pewnej chwili podszedłem do okna. W martwych domostwach za szybą ludzie czekali na transporty czepiając się jakichś nędznych strzępów nadziei na przetrwanie. Uliczka była pusta. Jedynie na prawo przy narożniku stało trzech Niemców, mieli karabiny założone po myśliwsku i gestykulowali żywo. Oni wraz z innymi „gracowali“ w ghetcie. Warszawiacy zniekształcili w swej gwarze słowo „grasować“ i uczynili zeń określenie dla czynności wykonywanych przez niemieckich żandarmów. Słowo zyskało na ekspresji. Czy przyglądaliście się kiedy pomocnikowi murarskiemu, gdy miesza gracą zaprawę? Przypatrzcie się, jak beznamiętne są jego ruchy.

Niemcy stali na rogu i rozmawiali gwałtownie. Z bramy wyszedł Żyd bardzo chudy, spostrzegł ich, przygarbił się i poszedł szybko pod murem przytulając jedną ręką do brzucha bańkę z zupą. W drugiej ręce niósł zmiętą zerwaną z głowy na widok Niemców czapkę. Dwu Niemców podało sobie dłonie, a trzeci kiwał głową. Jeden z tych, którzy zamienili uścisk dłoni zesunął z ramienia pas karabinu i tak jak Mikołaj do skrzypiec przytulił twarz do kolby. Żyd nie rozwarł dłoni. Uczynił kilka lunatycznych kroków wpoprzek chodnika tak jakby nagle stracił wzrok, niósł w wyprężonych przed siebie rękach bańkę, i czapkę, ukazując ostatnim gestem świadectwa swej nędzy. Później upadł twarzą do rynsztoka. Tak właśnie leżał kiedy Mikołaj podszedł do okna zaniepokojony hukiem wystrzału. Niemcy odeszli i w bramie na przeciwko ukazało się dwoje ludzi — starzec i wyrostek. Czaili się długo, lecz skoro upewnili się, że

(Dokończenie na stronie siódmej)

WYSTAWA
Simon-Piełkiewiczowej i Lenicy

Ostatnie prace Simon-Pietkiewiczowej nawiązują do jej przed wojennej twórczości silniej niż martwe natury, pokazane na tegorocznym salonie. Tym razem jest to duży cykl temper i rysunków — notatek z pracy hutników śląskich, a więc — plastyka wybitnie tematyczna.

Sztuka Simon - Pietkiewiczowej dąży jawnie i zdecydowanie do pogodzenia założeń tematycznych z na wskroś dekoracyjnymi rozwiązaniami kompozycyjnymi. W każdym z obrazów cyklu podporządkowane są całości zarówno postaci, jak narzędzia pracy i otoczenie architektoniczne. Całość tworzy przeważnie efektowny ornament, nasuwający skojarzenia z tkaniną. Obraz „Wybieranie cynku" np. nadawałby się do tego celu wcale nie mniej, niż „Confessions" Picassa. Autorka przeprowadza interesujące próby, malując poszczególne tematy, parokrotnie („Dosypywanie żeliwa", „Fabrykacja drutu"). Nb wszystkie wersje każdego tematu powinny wisieć razem, by dać widzowi możność przyjrzenia się — by tak rzec — rozwojowi myśli plastycznej. Wejrzenie w laboratoryjne tajniki, przy jednoczesnym sprawdzaniu rezultatów pracy na wielu naraz obrazach tego samego malarza, jest jedną z najlepszych lekcyj poglądowych, jakich wystawa może widzowi dostarczyć. Dziedzina tematyki malarskiej, dotycząca pracy, ma za sobą wielkie tradycje realistyczne; na naszym terenie ulubionym a niewyczerpanym źródłem natchnień malarskich był i jest Śląsk (wystarczy wspomnieć w ostatnim dziesięcioleciu przed wojną duże cykle: przemysłowy R. Malczewskiego i społeczny Linkego oraz mnóstwo pojedynczych prac młodych malarzy). Przyzwyczailiśmy się do podkreśleń rozmachu i patosu pracy gestem i opisową stroną postaci, przy czym ustaliła się pewnego rodzaju symbolika, oparta niejako o psychiczną charakterystykę postaci (Käthe Kollwitz, u nas np. Gierymski, Lentz). W cyklu Simon-Pietkiewiczowej strona ta nie istnieje. Nie ma tu również zastępowania pełnych wyrazu sylwet uroczymi „postacijkami z oczkiem", stwarzającymi znakomitą atmosferę obrazów Tadeusza Makowskiego Dekoracyjna konieczność pewnych deformacyj narzuca się nieodparcie najmniej nawet — jak sądzę — wytrawnemu widzowi, gdyż zarówno ruch pracujących, jak — wyobrażone w niezmiernie uproszczonej formie — niezbędne przedmioty tłumaczą się dostatecznie jasno i zrozumiale. Patos pracy wyraża Pietkiewiczowa kolorem w sposób przekonywający i pełen na ogół umiaru. W tych jednak — paru obrazach, gdzie praca przy ogniu daje snopy kolorowych gwiaździstych iskier, (które — w małej ilości — były zabawne i strawne na obrazie Witkowskiego „Praca kowala" z ostatniego salonu) — nasuwa się nieodparcie wspomnienie szopki betlejemskiej, co wątpię, by leżało w intencjach autorki.

Ogólne wrażenie, jakie pozostaje widzowi po obejrzeniu nowego cyklu Pietkiewiczowej, jest pozytywne, gdyż swoboda i zasoby środków plastycznych pozwalają malarce utrzymywać kontakt z widzem bez gadulstwa i kokieterii, z dużą natomiast dozą wytworności. Gama drugiej wersji „Dosypywania żeliwa" i jeszcze paru prac — dyskretnie rozbielona, operująca małymi różnicami, przypomina najlepsze prace śp. Bartoszka. Mocną stronę twórczości Pietkiewiczowej stanowi — tak w rysunku, jak w malarstwie — zręczne i celne posługiwanie się konturem. W psychice artystki, po okropnościach obozu, którym dała świadectwo w cyklu „Kobiet straszliwych" — nastąpiła widoczna zmiana. Ostatnie prace spełniają ze wszechmiar swe zadanie.

Drugą salę Klubu zajmuje wystawa rysunków młodego satyryka, Jana Lenicy. Zaznaczam wiek jego na wstępie, widz nasz bowiem zarówno wytrawny, jak nieobyty — ma nadmierną skłonność kwalifikowania dzieł, z którymi kontakt jest trudny, jako „skończonych". Dzieła bywają „skończone", autorzy „skończeni" — z różnych przyczyn Jeżeli artysta trzyma się logicznie i konsekwentnie wytkniętej linii, wychodząc ze słusznego założenia, że nie jest sklepem z galanterią — wówczas wyszkolony, lub domorosły nasz krytyk określa go jak wyżej, bo „maluje (lub rzeźbi, gra, pisze — zależnie od uprawianej dziedziny sztuki) siebie" Jeżeli artysta zmienia się i szuka, wychodząc ze słusznego założenia, że człowiek ma prawo się zmieniać — „skończył się" tym snadniej: nie ma własnego oblicza, sięga po coraz to inne wzory. — Jest to o tyle męczące, że artyście takiemu trudniej jest zeskrobać z siebie przyklejoną nieopatrznie etykietkę „skończenia" (nie zaś — skończoności) niż np. we Francji, skłonniejszej w dziedzinie sztuki do rewidowania swych poglądów.

Dlatego piszę: Lenica jest bardzo młody i wystawa jego nie ma zapewne pretensji do skończoności, ani skończenia. Pokazał cykl rysunków, związanych formalnie, stojących na granicy abstrakcji; szkoda, że nie pokazał innych swych prac, bo na podstawie tych można go poznać jednak bardzo jednostronnie. Przechodzi on niewątpliwie okres eksperymentowania, lecz poczynania konstruktywistyczne nie zaprowadziły go, jak dotąd, poza znany już okres. W Berlinie, w nieistniejącej dziś galerii sztuki nowoczesnej, zdarzało mi się widzieć przed laty szkicowniki paru malarzy pierwszego ćwierćwiecza. Były tam jakieś rysunki Kandinsky'ego, których Lenica zapewne nie zna bo właściciel nie miał zamiaru reprodukować je. Obecne rysunki Lenicy, a także wielu innych hołdowników nieosiągalnej „czystej formy" nie wychodzą bynajmniej poza ów okres, a przeto nadają się jako etap poszukiwań, nie zaś — jako przystań. Co do znanych nam pomysłów satyrycznych Lenicy, pokazanych również na wystawie — możemy je tylko pochwalić.

Anna Z. Linke

ARTUR MARYA SWINARSKI

Chris Keller odkrywa Amerykę

Państwowy Teatr Wojska Polskiego z Łodzi „Placówka" w Warszawie. *Arthur Miller*: „Synowie", sztuka w trzech aktach. Przekład i reżyseria: *Ryszard Ordyński*. Dekoracje: *Józef Rachwalski*.

W „Zagadnieniu rosyjskim" („Harry Smith odkrywa Amerykę") pokazał Simonow walkę dwóch Ameryk, powiedzmy w skrócie: uczciwej i nieuczciwej; walkę dramatyczną, zaciętą i bezwzględną.

Sztuka Amerykanina Millera odsłania odcinek tego samego frontu. Chris Keller, wróciwszy z wojny do domu, stwierdza ze zdumieniem, że wojował nie wiadomo po co, bo „tu się nikt nie zmienił; jakby nas wszystkich młodych wystrychnięto na dudków"... Autor podkreśla, że ten Chris Keller odkrywa Amerykę we własnym domu: ojciec fabrykował wadliwe silniki, na skutek czego dwudziestu trzech lotników poniosło śmierć; ojciec wyłgał się z całej awantury i winę zwalił na wspólnika, którego przymknięto; matka za pomocą kłamstwa, legendy, sprytu, czujności i dyplomacji stara się zapobiec katastrofie rodzinnej, a ponieważ matkę gra Kunina, ponieważ przez trzy



Ewa Kunina i Leon Pietraszkiewicz

akty mówi się o weselu i ponieważ tę sztukę wystawiła „Placówka", więc katastrofa oczywiście następuje. (W nawiasie: „Placówka" jest w tym sezonie najbardziej ponurym teatrem warszawskim. Po „Krwawych godach" — znów ślub i trup, nie licząc dwudziestu trzech trupów przed podniesieniem kurtyny. Może by „Placówka" dała nam wreszcie coś lżejszego, na przykład „Króla Edypa"!)

Chris Keller, odkrywszy tę Amerykę, usiłuje z nią walczyć — przez parę minut. Kurtyna spada, zanim zdołał nas przekonać, że nie skapituluje, jak nie skapitulował Harry Smith.

Sztuka napisana w najlepszej intencji, ale zbyt ostrożna; i zbyt wadliwa. Polscy autorzy piszą inteligentniejsze sztuki. Cała problematyka „Synów" tostawił sobie autor trudne: wszystkie osoby na scenie znają przeszłość wszystkich osób, a jest ona tak przykra, że niechętnie o niej mówią; więc dla zaznajomienia nas z tą przeszłością potrzebny autorowi cały długi i nudny akt — w polskim egzemplarzu jest tego czterdzieści cztery strony gęsto maszynopisu, podczas gdy całość „Strzałów na ulicy Długiej" Świrszczyńskiej zmieściła się na czterdziestu stronicach; i pomyśleć: kobieta, a taka małomówna!

Tłumacz i reżyser „Synów", *Ryszard Ordyński*, zrobił autorowi między innymi tę przysługę, że skrócił pierwszy akt i zostawił samą tylko kwintesencję. Przynaglił dialog sztuki: ciągłe przerywanie sobie nawzajem i mówienie na kilka głosów równocześnie, potęguje nerwowość atmosfery.

Tylko, że ci Amerykanie są, z niewieloma wyjątkami (przede wszystkim *Kozierska* i *Laskowska*, obie świetne), mało amerykańscy! To raczej Polacy, wołający od czasu do czasu snobistycznie: „helo!" Arcypolski jest *Środka* ze swym nadwiślańskim rodzajem urody; kiedyż zobaczymy tego aktora, którego występ warszawski poprzedziły jak najlepsze wici, nareszcie w roli odpowiedniej i przylegającej mu, bez róży w zębach i bez rąk w kieszeniach? Cała afera rodziny Kellerów zdaje się rozgrywać na jakimś gdyńskim podwórku. (Autor podwórka: *Józef Rachwalski*. Tak właśnie, akurat tak wygląda podwórka w Gdyni. Jabłoń, wyrosła w ogrodzie państwa Jowialskich, a przeniesiona potem do Teatru Klasycznego, gdy ją zasadzono na podwórku Kellerów, złamała się wreszcie!).

Odkąd *Ewa Kunina* zaczęła snuć przed nami swoją legendę o powrocie zaginionego syna, przypuszczaliśmy, że zobaczymy jeszcze jeden *Powrót*. Ale programy teatralne psują nam prawdziwe „poznawanie" utworów. Gdy w sztuce Rusinka mąż i panna szeroko rozprawiali o śmierci żony, niejeden z widzów zerknął do programu i pomyślał sobie: aha, żona jest w spisie osób, więc żyje, wróci i zrobi awanturę. Podobnie tutaj. Widz nie znajduje imienia syna w programie —: więc nie w kryminalnym melodramacie. Rzemiosło bardzo nierówne; obok kilku mocnych scen dużo banału i naiwności. Ekspozycja przewlekła, ale też zadanie syn nie żyje, nie wróci — a matka?... *idée fixe*, czyli jeszcze jedna kobieta „we mgle". Kunina wszystkie stany, ostatecznej rozpaczy, zademonstrowała sugestywnie, z dyskretnym odważaniem oblicza i maski pani Keller, od tej mgły poprzez sztuczki dyplomatyczne do efektu.

Leon Pietraszkiewicz (ojciec Keller) czuł się niepewny w pierwszym akcie, dwa akty następne miał dobre. Tylko pół aktu dobrego miał *Janusz Warmiński* (Chris), mianowicie od pasa wzwyż. *Jadwiga Gosławska* pokazała nam swą „ludzką twarz" (jak mawiał Jaracz) i bardzo uczłowieczyła osobliwą postać Annie Deever, która zrywa z ojcem, bo siedzi w więzieniu, ale przebaczy teściowi, bo potrafił się wymigać; czy i po katastrofie Annie zostanie przy Chrisie, nie wiadomo — kurtyna spada w „Synach" za wcześnie. Powtarzam: polscy autorzy piszą inteligentniejsze sztuki... chociaż u nich kurtyna spada zwykle zbyt późno.

Artur Marya Swinarski



Jadwiga Gosławska, Janusz Warmiński i Ewa Kunina

Film • Film • Film • Film • Film • Film

„TCHÓRZ"
(film francuski)

Dwaj zamaskowani osobnicy wdzierają się do lokalu urzędu pocztowego w prowincjonalnym czeskim miasteczku. Dwóch urzędników, najzupełniej zaskoczonych, bandyci unieszkodliwiają. Trzeci, znajdujący się w drugim pokoju, próbuje ratować kasę śpieszną ucieczką na ulicę.

Zostaje zatrzymany w momencie, gdy dopadł drzwi. Jeśli wykona jeden podejrzany ruch, będzie zastrzelony. Odwraca się i od tej chwili wszystko dzieje się strasznie powoli. On jeden ma czas do namysłu. W kasie jest pięćdziesiąt tysięcy koron. Czy to warte życia ludzkiego?

Powolnym, doskonale niedbałym ruchem kasjer wydaje kasę.

Problem postawiony. Nie trudno domyśleć się dalszego ciągu. Człowiek, oficjalnie uwolniony od wszelkiej odpowiedzialności, faktycznie pozostaje oskarżony o wszystko. Nawet ludzie mu bliscy, którzy ucieszyli się najpierw dowiedziawszy się, że on jeden wyszedł bez szwanku, odwracają się od niego po kilku godzinach, czy paru dniach.

Sam jeden. Tchórz.

Biedny człowiek.

Temat, który jest raczej teatralny niż kinowy, zaczerpnięty został z powieści S. Christiansena „Martwy między żywymi". Ale dla filmu pozyskał go Borzivoj Zeman, scenarzysta i reżyser, ten sam Zeman, który w polskich ateliers kręci film pt. „Powrót".

Walka sympatycznego kasjera o zachowanie — w pierwszym rzędzie — szacunku dla samego siebie, potem zaś o odbudowanie swego życia prywatnego, zniszczonego prawie doszczętnie, pokazana jest z żelazną konsekwencją życiowej prawdy.

Zręczna fabuła, której zawdzięczamy szybkie tempo i sensacyjne rozwikłanie dramatu, jest tu właściwie drugą akcją, w gruncie rzeczy poboczną. Zasadnicza akcja, to przeżycia psychiczne bohatera.

Nie zgadzam się z sądem, jakoby w reżyserii „Tchórza" dominowały akcenty tzw. „małego realizmu". Zeman potrafi zmobilizować widza do współoceniania, do zajęcia stanowiska, do samookreślenia moralnego. I osiąga to, co prawda, drogą analizy pierwiastkowej (mistrzowsko doprowadzonej do ostatecznych konsekwencji), ale analizę tę przeprowadza przy użyciu środków niezmiernie oszczędnych. Tymczasem termin „małego realizmu" oznacza powszechnie natłok elementów nieporządnie i niekonsekwentnie (a nawet niepotrzebnie) realistycznych, gubiących myśl główną i tendencję całego dzieła.

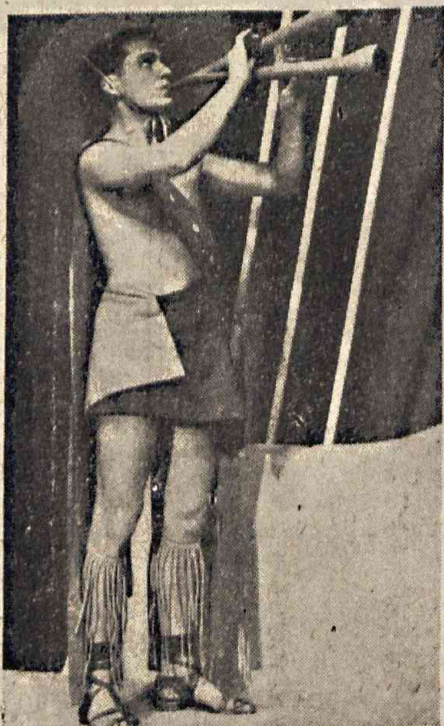
Subtelność problemu wymagała doskonałej gry aktorskiej. Karel Höger był jak najprawdziwszym urzędnikiem Valtą, zarówno w momentach słabości, jak siły. Ten człowiek, jak pokazał już choćby „Krakatit", jest jednym z największych — nie waham się tego powiedzieć — aktorów obecnej doby.

Scenariusz nie skomplikował niepotrzebnie sytuacji, przedstawiając zagadnienie w jego dobitnej prostocie. Odczuwa się nawet tendencję do tuszowania gwałtowności wypadków (poza ekspozycją), na korzyść ich konsekwencji psychologicznych. Bardzo odważne to, i bardzo słuszne.

Jerzy Płażewski

TADEUSZ BREZA

Łomnicki i jego Noe



Czesław Łodyński



Halina Mikołajska, Halina Gryglaszewska, Maria Bednarska i Elżbieta Lityńska

Miejski Teatr w Krakowie. „Noe i jego menażeria", sztuka w 2 aktach *Tadeusza Łomnickiego*. Reżyseria: *R. Zawistowski*. Dekoracje: *A. Stopka*.

Tadeusz Łomnicki to najwybitniejszy aktor najmłodszego pokolenia. Warszawa pamięta go z konkursu szekspirowskiego. Za Puka ze „Snu nocy letniej" na tym konkursie Łomnicki otrzymał indywidualną nagrodę. Katowice i Kraków znają go jeszcze z kilku innych doskonałych kreacji. Tak doskonałych jak pierwsze wybitniejsze kreacje Osterwy czy Junoszy-Stępowskiego, po których zaczynano tym aktorom wróżyć wielką przyszłość.

Ten to właśnie świetny, a zaledwie od paru lat pełnoletni Tadeusz Łomnicki napisał sztukę. Kraków Łomnickiego lubi, dyrekcja ceni, sztukę mu wystawiono. Jest ona pewnego rodzaju ewenementem w Krakowie. Mówi się o niej wiele. Z tego zaś co się mówi, można się dowiedzieć, że to nie pierwsza sztuka, którą napisał Łomnicki. A tylko pierwsza, którą zaniósł do teatru; poprzednie sam zniszczył czy zarzucił.

Sztuka Łomnickiego jest sztuką młodzieńczą. To znaczy sztuką o większych ambicjach niż osiągnięciach. Sztuka, która za wszelką cenę chce pewne rzeczy wypowiedzieć. I te rzeczy w końcu wypowiada, ale ich nie wyraża. Wypowiada je przy pomocy gotowych zdań i morałów, a nie przy pomocy akcji i nie przez rysunek charakterów. Lecz nie tylko z tych względów sztuka Łomnickiego jest młodzieńcza. Jest młodzieńcza jeszcze przez swój urok oraz przez ujmującą i szlachetną szczerość. Łatwo więc poznać, że tę sztukę napisał młody człowiek.

Ale że ją napisał aktor, tego po niej nie znać. Sztuki pisane przez aktorów, tak jak rzeczy pisane przez wirtuozów-pianistów mają zawsze pewną cechę specyficzną. Są pisane pod technikę, są pisane od fragmentu do fragmentu, aby w nich błyszczeć. Natomiast Łomnickiemu wyłącznie chodzi o rzeczy, które chce wypowiedzieć. Chodzi mu o treść.

O co? O potop, o Jehowę, który dopuścił do takiego zniszczenia, a wreszcie o rodzaj ludzi — w tym wypadku o Noego z rodziną — którym udaje się z podobnej katastrofy ujść cało. Problem Łomnickiego jest problemem najcięższej wagi. Łomnicki jak mały Dawid skacze mu do gardła z imponującą odwagą, a tymczasem to problem i pomysł na miarę Goethego. Każdy to rozumie słuchając sztuki Łomnickiego. Co za olbrzymie perspektywy w jego postawieniu sprawy! Łomnicki czuje i widzi o wiele więcej niż potrafi powiedzieć. Czuje całą dziwność postępowania Jehowy, który sam stworzył i sam zniszczył, by się na koniec przekonać, że, to to mu się ostatnio nie podobało w rodzaju ludzkim, jest w tym rodzaju ludzkim niezniszczalne. Łomnickiego przeraża symbolika tej legendy. Przeraża go fakt, że Jehowa odpowiedzialnością za błędy ludzkie obciążył całą naturę. Przeraża go ta na gigantyczną miarę przeprowadzona weryfikacja, której ofiarą padają wszyscy ludzie i wszystkie zwierzęta i wszystkie ptaki i wszystko to „co płaza po ziemi". Wszystko poza maluteńką grupką wybranych.

Ale co najbardziej zastanawia i niepokoi Łomnickiego, to psychologia tych wybranych. Wybranych i wiedzących już naprzód o swym wyjątkowym i szczęśliwym losie. Łomnicki do grupki wybranych odnosi się ze zdecydowaną podejrzliwością. Przecież się orientowali, że ocaleją, zbudowali cichaczem swój korab, nic nikomu nie mówiąc! Bo taki mieli nakaz Jehowy — powiadają księgi Genezis. Łomnicki zaś pełen buntu każe rodzinie Noego modlić się na swój sposób: — „My uratowani od śmierci przysięgamy... że w czasach lęku i nienawiści nie porzucimy myśli o ratunku braci naszych, nawet gdyby sam Bóg tak chciał". Tą modlitwą Łomnicki zamyka sztukę.



Tadeusz Łomnicki — autor sztuki „Noe i jego menażeria" w „Szczęściu Frania" Perzyńskiego.

Pomiędzy tą najszczytniejszą problematyką sztuki a perypetiami, które składają się na treść obu jej aktów panuje rozbieżność. Dzieci Noego myślą tylko o sprawach erotycznych i niektóre ze swoich myśli wprowadzają w czyn, starzy — Noe z żoną — też tylko o tym myślą, tylko, że nie wprowadzają. To seksualne „dookoła-Wojtek" nuży. Jest w minimalnym stopniu jakimś symbolem, po prostu zaś Łomnicki nie umiał wymyśleć swym postaciom scenicznym innych zajęć i innych zdarzeń na czas potopu. Natrafił na zrozumiałe trudności. Przez dni czterdzieści i czterdzieści nocy padał wtedy deszcz. Rzeczywiście przy takiej pogodzie jego bohaterowie na nic innego nie mieli ochoty. Co prawda, to prawda. Tylko że prawdopodobieństwo życiowe i prawda artystyczna chadzają nieraz inną drogą. U Łomnickiego właśnie się rozeszły. Częstokroć wzmożone życie płciowe i powikłania sercowe nastrajają ludzi do głębokich i podniosłych wypowiedzi filozoficznych. Znamy takich. Łomnicki posłużył się tego rodzaju uzasadnieniem psychologicznym, żeby wytłumaczyć widzowi, czemu rodzina Noego tyle i tak szlachetnie rozprawia. To uzasadnienie nie wytrzymuje jednak ani powagi ani ciężaru sprawy. Nawet Cham, najgodniejsza z postaci dramatu, zaczyna nas pod koniec drażnić. Co mi to za Prometeusz — powiadamy sobie — który ciągle tylko myśli o spódniczkach.

Zresztą pełnych uroku. Te trzy synowe Noego — pp. *Gryglaszewska*, *Lityńska* i *Mikołajska*, prześlicznie ubrane przez *Andrzeja Stopkę*, który zinterpretował strój biblijny w ten sposób, że wszystkim młodym paniom na scenie odsłonił brzuszki — prezentowały się bardzo miło. Wraz z biblijnymi małżonkami pp. *Woźnikiem* (Chamem), *Hołoubkiem* (Semem) i *Łodyńskim* (Jafetem) umiały wytworzyć na scenie atmosferę tak czystą i sympatyczną, że prędko w niej gasły wszelkie myśli, budzące się w widzach przeciw tym czy owym momentom sztuki. Cały zespół więc nie mógł w lepszy sposób usłużyć młodemu koledze. Rolę proroka wziął na siebie p. *Neubelt*. Niepotrzebnie z takiego proroka zrobił taką karykaturę; jego żoną była *Maria Bednarska*. Na czoło przedstawienia wybijała się niezwykła Dalila Haliny Mikołajskiej oraz Władysław Woźnik, który swemu Chamowi dawał chwilami więcej niż na to tekst pozwalał.

Ze zbyt dużym nabożeństwem do tekstu odniósł się reżyser sztuki *Roman Zawistowski*, nie ścinał, nie skracał go, dlatego w spektaklu trudno było tego reżysera poznać. Sam wystąpił w roli pasterza, interpretując ją nadto diabolicznie. Chyba że tym pasterzem był rzeczywiście diabeł, pasterzem nazwany przez Łomnickiego jedynie przez delikatność, by Jehowie przy okazji potopu nie wypominać jeszcze i tego, że chociaż przeprowadził tak okrutną i tak masową akcję, ostatecznie ziemi nie oczyścił i diabłów zostawił.

Tadeusz Breza

HIERONIM E. MICHALSKI

Na drodze do tematyki współczesnej

Jedna z pierwszych powieści, którą Jan Kott mógłby wskazać owemu anonsowanemu (pamflet „Zoil albo o współczesnej powieści" z ub. r.) profesorowi włoskiemu, tak bardzo pragnącemu poznawać stosunki w nowej Polsce poprzez dzieła literackie, została niedawno w sposób wyjątkowo gwałtowny odsądzona od wszelkich praw do miana tzw. obrazu rzeczywistości. Chodzi o powieść Jerzego Pytlakowskiego „Fundamenty", z której recenzję umieścił Wiktor Woroszylski w nr. 46 „Odrodzenia".

Wydaje mi się, że ten wypadek zdyskredytowania, na tle długotrwałych i zniecierpliwionych wołań o nową tematykę w literaturze, właśnie utworu o aktualnej rzeczywistości, zasługuje na baczniejszą uwagę. Casus Pytlakowski-Woroszylski stanowi dość symptomatyczny przykład. Powinien on w pewnej przynajmniej mierze posłużyć do skontrolowania, na ile uzasadnione są obiegowe ogólniki, że nie dobrze się dzieje we współczesnej prozie i współczesnej krytyce.

Pytlakowski, młody i utalentowany prozaik, pokusił się o to, czego nikt przed nim się nie podejmował, a czego ciągle oczekuje się od pisarzy: wybrał mianowicie konkretny temat współczesny — odbudowa Państwowej Fabryki Wagonów we Wrocławiu — i napisał obszerną powieść, obejmującą kronikę 12 miesięcy od lipca 1945 do czerwca 1946, a więc od chwili, kiedy na miejscu fabryki były gruzy do chwili wyprodukowania tysiącznego wagonu. Temat, jak widać, wzięty z całkiem „nieostygłych dziejów" współczesności, mało — temat, który mówi o heroicznym charakterze naszej epoki przełomowych przeobrażeń.

Przy ocenie „Fundamentów" moment nowej tematyki słusznie jest wysuwany na pierwszy plan. Niesłusznie natomiast traktuje się ocenę punktu dojścia w oderwaniu od punktu wyjścia. Nie wolno bowiem, szczególnie na obecnym etapie, kiedy taka książka, jak utwór Pytlakowskiego, oznacza pierwszą zaledwie jaskółkę tego, na co się od dawna czeka, przekreślać doprawdy ogromny wysiłek, jakiego musiał dokonać autor na drodze od punktu wyjścia do punktu dojścia, uwagami, które chociaż trafne w szczegółach, ponieważ nie uwzględniają tła analizowanych zjawisk, muszą być w swojej negatywnej wymowie nie tylko krzywdzące, ale także w pewnym sensie pozbawione celowości. Dlatego polemika z Woroszylskim wydaje się uzasadniona niezależnie nawet od samego przedmiotu jego recenzji. Casus Pytlakowski niech służy jako przykład. Chodzi bowiem w ogóle o sprawę twórczości o nowej tematyce.

Najpierw pytanie natury ogólnej: jakie przyczyny sprawiają, że współczesna powieść polska nie jest w istocie współczesną? — Niewątpliwie, najważniejsze z nich to: ciasne konwencje określonych i skostniałych form literackich. Grały one w okresie międzywojennego dwudziestolecia rolę motoru napędowego naszej literatury i wskutek nieprzezwyciężonej tradycji grają tę rolę również dzisiaj. Wyraża się to w nazbyt wielkim, a tym samym nazbyt krępującym poddawaniu się sugestiom pewnych kanonów formalnych, poza których granicami nie ma rzekomo literatury, względnie literatury „na poziomie".

Ponieważ jednak forma nie jest bynajmniej pojęciem abstrakcyjnym, przeto z określonymi typami form wiązać się musi określona treść i określona ideologia. Z tego też względu niewolnicze posłuszeństwo konwencjom (przede wszystkim wzory narzucane przez literatury zachodnie), będącym wytworami odmiennych warunków w społeczeństwach o odmiennych strukturach, musiało i musi odbijać się ograniczeniem możliwości naszych pisarzy przy transponowaniu rzeczywistości w dzieło sztuki. Stąd też uleganie określonym i przez to ciasnym kanonom formy prowadzi do tego, że pisarz rozmija się w swojej twórczości z rzeczywistością, że albo poprzestając na samych źródłach wzorów rezygnuje z wykorzystywania doświadczeń rzeczywistości, albo też do obserwacji spraw rzeczywistych dobudowuje problematykę, zasugerowaną przez wzory, a więc obcą rzeczywistości. W tej niebezpiecznej tradycji, przejętej po dwudziestoleciu międzywojennym, tkwi wytłumaczenie, dlaczego wołanie o realizm napotyka na takie opory.

Wróćmy jednak do Pytlakowskiego. W jego wypadku wybór określonej tematyki współczesnej posiada zasadnicze znaczenie. Oznacza wyraźną próbę nawiązywania twórczości do żywych źródeł rzeczywistości, którą współcześni kształtują, będąc równocześnie przez nią kształtowani. Oznacza również dalej próbę przełamywania panujących i ograniczających twórczość konwencyj formalnych, próbę dokonywaną właśnie w oparciu o konkretną treść, o tematykę. Wyniki tych prób u Pytlakowskiego, ogólnie biorąc, zasługują na zainteresowanie. Jeżeli zaś nawet autor nie wyszedł z nich na tyle obronną ręką, aby nie można mu postawić poważniejszych zarzutów, jak to zrobił z dużą wnikliwością analityczną Woroszylski, to mimo wszystko nie wolno przeoczyć wysiłku włożonego w walkę z wpływem i sugestiami konwencyj o uratowanie jak największego ładunku autentycznej treści obserwacji i doświadczeń rzeczywistości. Ten bowiem wysiłek decyduje właśnie o niemałym znaczeniu „Fundamentów", znaczeniu dzieła, które w pionierski sposób, chociaż nierzadko omackiem, toruje drogę, po której już łatwiej powinni pójść autorzy następnych powieści o tematyce współczesnej.

Potknięcia, dostrzegalne w „Fundamentach", to nie tylko sprawa poradności czy nieporadności pisarskiej. Te potknięcia — to przede wszystkim ślady zmagań autora z wpływami konwencji formalnych. Tak właśnie ujawnia się u Pytlakowskiego szukanie sposobów wyrażania nowych treści. Na ten moment moim zdaniem krytyka powinna zwrócić baczniejszą uwagę, aby wytykać błędy nie tylko dla samego wytykania, ale w celu określania i oświetlania procesów krystalizacji zjawisk literackich.

Woroszylski trafnie wyróżnił w „Fundamentach" dwie odrębne warstwy: reportażowo-autentyczną o dziejach odbudowy fabryki oraz fabularno-fikcyjną i wskazał na niewspółmierność w ich zestrojeniu. Należy jednak jeszcze odszukać przyczyny tego faktu. Otóż Pytlakowski, wybrawszy konkretne z nazwy i miejsca środowisko tematyczne, co w naszej prozie jest, jak dotąd, zdaje się bez precedensu, nie poszedł konsekwentnie do końca i cofnął się przed opisaniem równie konkretnie z nazwiska tych ludzi, którzy prowadzili dzieło odbudowy Pafawagu. Zaważył tu zapewne brak oparcia o jakiś tradycyjny wzór. Zwyciężyła zatem konwencja, która wprawdzie pozwalała w praktyce na korzystanie z „prawdziwych zdarzeń", ale dopiero po modyfikacji i zaokrągleniu odpowiednimi ubarwieniami fabularnymi. Powodowany ciasnymi rygorami konwencji autor coraz dalej zapędzał się w dziedziny fikcji i coraz bardziej przez to tracił pod nogami grunt autentycznych doświadczeń. W rezultacie w powieści fikcja zapanowała tak wszechwładnie, że zebrany w Pafawagu autentyczny materiał traci niejednokrotnie swoją charakterystyczną odrębność i po zmianie nazwy mógłby być odniesiony do jakiejkolwiek innej fabryki.

Jest to jeszcze jeden przykład, że forma nie jest bynajmniej pojęciem abstrakcyjnym. Kanonizowane ciasne typy form muszą prowadzić do zacieśniania treści, a co za tym idzie do okaleczenia lub wypaczenia idei, którą treść ma wyrażać. Stąd Pytlakowski, wszedłszy raz na teren rygorów konwencji, nie potrafił mimo wysiłków poradzić sobie np. z odmalowaniem nowego stosunku nowych ludzi do pracy. Tradycyjne konwencje przyzwyczaiły do wprowadzania bohaterów o znamionach raczej dalekich od normalności. Dlatego zapewne autor „Fundamentów", kiedy stanęło przed nim zagadnienie odtworzenia tzw. bohaterów pozytywnych, zląkł się, nie mając oparcia o jakiś tradycyjny wzór, że nakreśli wizerunki nazbyt idealne i uparcie, pod pozorem jak gdyby „uczłowieczenia", wmontowywał w psychiki swych pozytywnych mimo wszystko bohaterów przeżycia nie całkiem stosowne ani do ich charakterów ani do roli, jaką odgrywają. Tak samo niewątpliwie onieśmielony brakiem wzoru w panujących konwencjach nie odważył się Pytlakowski, chociaż wspomina o tym, na uwydatnienie decydującej roli partii w odbudowie fabryki.

Nie postawiłem sobie za cel wyszukiwanie potknięć z tej interesującej i pożytecznej powieści, jaką są przecież „Fundamenty". Szczegóły, które wymieniłem, miały jedynie zilustrować tezę, jak trudna i jak zarazem rozstrzygająca jest walka z utartymi i uznanymi za obowiązujące wzory konwencjami formalnymi. „Fundamenty" dlatego jeszcze m. i. zasługują na uwagę, że stanowią przykład, iż bez wyzwolenia się spod ciasnych konwencyj formalnych nie powstanie nawet mimo nowej tematyki prawdziwie współczesna, realistyczna powieść.

Naszą prozę czeka w przejściu do tematyki współczesnej droga bynajmniej nie łatwa, ale otwierająca dalekie perspektywy: stworzenie nowego typu realistycznej powieści. Sytuacja obecna w prozie nie jest istotnie nazbyt dobra. Ale i z krytyką nie jest dobrze i wcześniej nie będzie lepiej, nim odmiennym od obserwowanego dotąd (zastosowanym przez Woroszylskiego) podejściem nie pomoże ona prozaikom zrozumieć, dlaczego ciągle na ich terenie jest źle. Nowej prozie trzeba torować drogę. Potknięcia trzeba wytłumaczyć. Wysiłki trzeba wesprzeć.

Hieronim E. Michalski

MARIA RZEUSKA

Bibliografia Pamiętnika Literackiego

Kto pośrednio lub bezpośrednio styka się z nauką o literaturze, będzie autorce „Bibliografii Pamiętnika Literackiego", p. Zofii Świdwińskiej na pewno prawdziwie wdzięczny. Szukając jakiejś pozycji, nie musi już teraz wertować czterdziestu przeszło grubych tomów pisma, ani nawet obciążać się przeglądaniem spisów rzeczy. Skorzysta z jej pracy i wysiłku. Jak każda bibliografia, w zasadzie ma ta książka charakter pomocniczy, jednakże opisuje również i naświetla, już choćby przez samą segregację i uporządkowanie materiału — własny przedmiot, w tym wypadku jedno z najstarszych polonistycznych czasopism. I z tego więc punktu widzenia przedstawia niemałą wartość, a dla miłośników bibliografii (są tacy!) musi mieć też swoje uroki. Nie powinniśmy więc ważyć sobie lekko znaczenia tej z niejednego powodu ciekawej i pożytecznej książki. Pożytecznej, w pracy zaś nad literaturą właściwie niezbędnej.

Jak na polskie stosunki „Pamiętnik Literacki" odznacza się długowiecznością. Powstał w r. 1887, a luki niezapełnione ma tylko dwie: jedną w czasie od 1899 do 1901 r. i drugą z okresu ostatniej wojny światowej. Sześć pierwszych roczników, to tzw. „Pamiętnik Mickiewiczowski", — „Pamiętnik Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza". Wszystkie roczniki pozostałe są już naszym zwykłym „Pamiętnikiem Literackim". Bibliografia p. Świdwińskiej, doprowadzona do r. 1939, obejmuje obie fazy.

Pod względem układu, ugrupowania wielkiego materiału, wygląda inaczej niż wszystkie dotychczasowe. Można ją nazwać słownikiem bibliograficznym, gdyż wszystko opiera się na systemie haseł ułożonych według alfabetycznego następstwa. Hasłem jest zarówno nazwisko autora, jak też zagadnienie. Pod każdym znajdziemy wszystkie odpowiednie pozycje i notatki zawarte w czterdziestu jeden rocznikach, znów ułożone alfabetycznie nazwiskami autorów i tytułami. Nie są to jedyne podstawy podziału, wyliczam tylko główne. Gdy przyjrzeć się rzeczy dokładnie, widać, ile trudności nasuwał cały ten duży dość bądź co bądź różnorodny, zbiór artykułów, z jakim namysłem i celowością wszystko sobie autorka układała. Słownikowy, encyklopedyczny porządek jest niewątpliwie pod każdym względem najlepszy i godny polecenia wszystkim, którzy by podejmowali tego typu przedsięwzięcia.

Całość poprzedza doskonale i żywo informujący wstęp prof. Juliana Krzyżanowskiego, poświęcony dziejom „Pamiętnika" w obu jego fazach. A było o czym pisać! Bo zważmy! Czasopismo wiernie obrazuje stan polskiej nauki o literaturze w okresie lat prawie pięćdziesięciu, jest więc żywą historią tej nauki. Nauki w znaczeniu nowoczesnym bo w próbach istniała ona już wcześniej może i więcej niż sto lat przedtem. Nawet ten, co nie obcował bliżej z „Pamiętnikiem Literackim", a przejrzy dokładniej bibliografię p. Świdwińskiej dojdzie do wniosku, że polska nauka na przestrzeni tych lat miała oblicze prawie wyłącznie historyczne. Dwie rzeczy lubił „Pamiętnik", zawsze — zaliczymy mu to w zasługi: — zbierać i pieczołowicie chronić materiały do biografii i twórczości pisarzy, a także bibliografię. Bez tego nie ma oczywiście historii ani w nauce o literaturze, ani w żadnej innej. Może i nie wszyscy wiedzą, że pierwsze sześć roczników odnosiło się tylko do Mickiewicza, ostatni z nich ukazał się w stulecie jego urodzin. Przyczyniły się też walnie do rozszerzenia i pogłębienia naukowej wiedzy o poecie. Na stopięćdziesiątą rocznicę jego urodzin trzeba ten fakt przypomnieć. Pięknie też wyszło, że na tę rocznicę ukazała się tak pożyteczna i potrzebna bibliografia. Niejeden zawodowy i niejeden amator „mickiewiczolog" będzie zapewne z niej korzystał.

Wszelki rzetelny, bezpretensjonalny owoc pracy bibliografa, książka tzw. „pomocnicza", trwała zawsze dłużej, dłużej przynosiła uczonym i laikom pożytek niż rozprawy, które zawierały tylko tzw. „poglądy" różne, nawet genialne pomysły. Na dobro autorki przyznajmy to szczerze. Nie tylko na jej dobro, ale i dla zachęty, by dalsze prace tego typu podejmowano śmielej i częściej. W historii literatury w dziejach kultury, wdzięczna pamięć narodu zachowała nie tych nawet, którzy dokonywali przewrotu w metodach pracy naukowej, ale Lindego, Estreichera, Karłowicza.

Wydaje się, że bibliografia, zestawiona przez p. Świdwińską, większych i poważniejszych, daleko sięgających zastrzeżeń budzić nie powinna. Tu i ówdzie występujące usterki, są raczej chyba przeoczeniami, czy też niedopatrzeniem, jak np. błędne zsumowanie stron i arkuszy „Pamiętnika" na tablicy ze str. 16. W opracowaniu całości i szczegółów znać w zasadzie troskę i staranie o jak nadalej idącą poprawność. Ponieważ zaś nadto widać świadomą myśl przewodnią, dążenie do tego, by wielkie bogactwo rozpraw, notatek, materiałów, recenzji, sprawozdań, bibliografii dobrze ogarnąć, sensownie pogrupować, więc i te lub owe usterki przytłacza i zasłania wielka ilość cech dodatnich i dzięki nim właśnie ta bibliografia, tak bardzo potrzebna, z pewnością zda również egzamin w zastosowaniu praktycznym. A o to przecież przede wszystkim chodzi.

Maria Rzeuska

Zofia Świdwińska. *Bibliografia Pamiętnika Literackiego i Pamiętnika Tow. Literackiego im. Adama Mickiewicza. 1887-1939.* Szkicem o „Dziejach dwu Pamiętników" poprzedził Julian Krzyżanowski. Biblioteka Pamiętnika Literackiego. Tom 6. Nakład Tow. Literackiego im. A. Mickiewicza. Z zasiłku Ministerstwa Oświaty. (Wydział Nauki) Warszawa, 1948; str. 229.

ATMOSFERY LITERACKIE

rys. B. W. Linke

Dygasiński

Mikołaj, który nie zrozumiał, biedak, mechaniki dziejów

(Dokończenie ze strony piątej)

nie grozi im bezpośrednie niebezpieczeństwo, wyskoczyli zza osłony muru.

— Zaraz go zabiorą — szepnął Mikołaj.

Tamci dwaj kilkoma susami dopadli zabitego i pochylili się nad nim. Szybko, korzystając z bezpiecznej chwili, wybrali kartofle z rozlanej zupy. Ocierali je z brudu o poły płaszczy i kryli po kieszeniach.

Kiedy obejrzałem się, Mikołaja przy mnie nie było — wymiotował do kuchennego zlewu. Zabrałem czapkę z wieszaka i wyszedłem, cicho stuknąłem drzwiami. Byłem pewien, że organizacja pozyska jeszcze jednego żołnierza.

Okazja werbunku nadarzyła się rychło. Mikołaj przyszedł mi na myśl, kiedy piłem sobotnie piwko razem z Pietrkiem i „Ele", przy czym gwarzyliśmy o rozmaitych sprawach.

— ...Nasz człowiek powinien się kształcić nawet i teraz. A tak to co; pistolecik, granat, jedna akcja, druga i głupieje w tym młynie. Młodzi zwłaszcza. — No no... Pietruś nie doceniasz roboty politycznej. To idzie jednocześnie — mitygowałem.

— Ja nie o tym. Rozumiesz, nam starym wystarczy na teraz, co mamy w globusie — dotknął palcem skroni. — Ale młodym do szczęścia potrzeba więcej. O ile młodego odciągamy od przyjemności, które mu dają Niemcy, należy mu się wyrównanie. Powinniście coś wykombinować. Ja wiem... czytanie wierszy... poezja, znaczy się... „Ele" czego szczerzysz zęby... — zamilkł zniechęcony. — Wieczory muzyczne — dorzuciłem. — Mam takiego jednego.

Dogadaliśmy się nader szybko i w ten sposób powstał jeden z licznych, niezrealizowanych pomysłów. Ja jednak uczepiłem się go jak pijany płotu. Nie wyszło.

Stało się tak za sprawą ciotki. Przyszła w niedzielę, popiła herbaty rumowej marki „Negro", popatrzyła na mnie bokiem, jak gęś na samolot i wieszczącym głosem wyrzekła: „pragnę z tobą pomówić w cztery oczy".

Przeszliśmy do pokoju. Ona wydobyła z zakamarków swego żupana, który kolejny druczek. Na tych druczkach, które teraz przynosiła, nie było już wizerunku konkreta i radła, natomiast przy tytule gazetki widniał taki rysunek: skręcony jak precel leży gruby smok, ozdobiony pięcioramienną gwiazdą. Smok wywalił jęzor i jęzor ten przybito do ziemi szablą, tak zwaną „szerpentyną". Obracałem świstek w palcach a ciotka mnie namawiała.

— ...Mikołaj stał się żołnierzem. Jest w jednej organizacji z Weroniką, tą którą nazywacie „Redutą" z Jasiem... Popłakał się kiedy prosił matkę o zezwolenie. „Ta bierność mnie niszczy" — mówił i łkał jak dziecko. — Ciotka zamilkła opanowana czułością. Ja przełknąłem ślinę jak pigułę z lekarstwem i skrzypnąłem:

— No i co? —

— Naradzałyśmy się z panią Zachwatowicz i ona zgodziła się na tę biblijną nieomal ofiarę.

— Znaczy, wybraliście mu organizację, tak jak wybiera się żonę, żeby była cnotliwa i z dobrego domu.

Ciotkę uraził nieco zgryźliwy ton mojej wypowiedzi, ale nie przestała ględzić. Głos jej łaskotał mnie po głowie jak maszynka do strzyżenia włosów.

„Ele" zmarszczył dziobatą twarz kiedy nazajutrz wszystko mu opowiedziałem. — I pomyśleć „Ele", że on jak baran gapił się przez te swoje okno przez tak długi okres czasu. Co? —

— Ty tam nie chodź więcej. Szlag trafił twojego Mikołaja. Ci faceci od tego smoka oni chętnie do nas strzelają... Niekoniecznie ten twój kolega. Wystarczy jeśli coś bąknie niepotrzebnie. Wezmą ciebie na oko i nie tylko ciebie — wytknął kostropaty palec, przymknął powiekę i klasnął głośno językiem. — ...Nie wiadomo skąd.... — dorzucił złowieszczo.

Od tego dnia, kiedy mijali mnie na ulicy młodzi ludzie w butach z cholewami, odczuwałem strach przed śmiercią. Czułem dokładnie szeroką przestrzeń moich pleców, wrażliwy krążek potylicy. Wiele czasu zabrało mi pokonanie tej wyjątkowo nieznośnej obsesji.

Bohdan Czeszko

Dnia 12 listopada r. b. odbyło się posiedzenie Jury Konkursu, ogłoszonego przez P. P. „Film Polski", na scenariusz filmowy dla uczczenia pamięci wielkiego muzyka Fryderyka Chopina w stuletnią rocznicę jego śmierci. Obradom Jury przewodniczył Minister Leon Kruczkowski, a wzięli w nich udział jako członkowie: reż. Antoni Bohdziewicz, reż. Aleksander Ford, dyr. Aleksander Jackowski, dyr. Stanisław Kołodziejczyk, prof. Wacław Kubacki, dyr. Bolesław Nowicki, dyr. Zygmunt Mycielski i dyr. Jerzy Toeplitz. Z nadesłanych na Konkurs 97 prac, w tym 14 zagranicznych, zakwalifikowano we wstępnej selekcji 14 scenariuszy. Jury w wielogodzinnej dyskusji omówiło prace zakwalifikowane i zdecydowało:

1) Pierwszej nagrody nie przyznawać, ponieważ żadna z nadesłanych prac nie jest scenariuszem filmowym, który bezspornie nadawałby się jako podstawa do realizacji filmu pełnometrażowego o Chopinie. Należy liczyć się z tym, że wiele z prac zarówno nagrodzonych, jak nawet pewne fragmenty prac nienagrodzonych, posłużą jako materiał do napisania ostatecznego scenariusza.

2) Drugą nagrodę w wysokości 200 000 zł. — postanowiono przyznać scenariuszowi pt. „Niezatarte ślady" — Godło „Anamnezis". Po otworzeniu koperty okazało się, że autorem scenariusza jest p. Stanisław Hadyna, zam. w Wiśle.

3) Trzecią nagrodę w wysokości 150.000 zł. — postanowiono przyznać scenariuszowi pt. „Brzask sławy". — Godło „Jest jedna kolumna w Warszawie". Ze względu na drobną różnicę głosów, która zdecydowała o przyznaniu drugiej nagrody scenariuszowi „Niezatarte ślady" — Jury zdecydowało podnieść wysokość III nagrody ze 100 000 zł. — na 150.000 zł. dla zaznaczenia małego odstępu, jaki dzieli dwie nagrodzone prace. Po otworzeniu koperty okazało się, że autorką scenariusza pt. „Brzask sławy" jest p. Hanna Ogulewicz, zam. w Częstochowie.

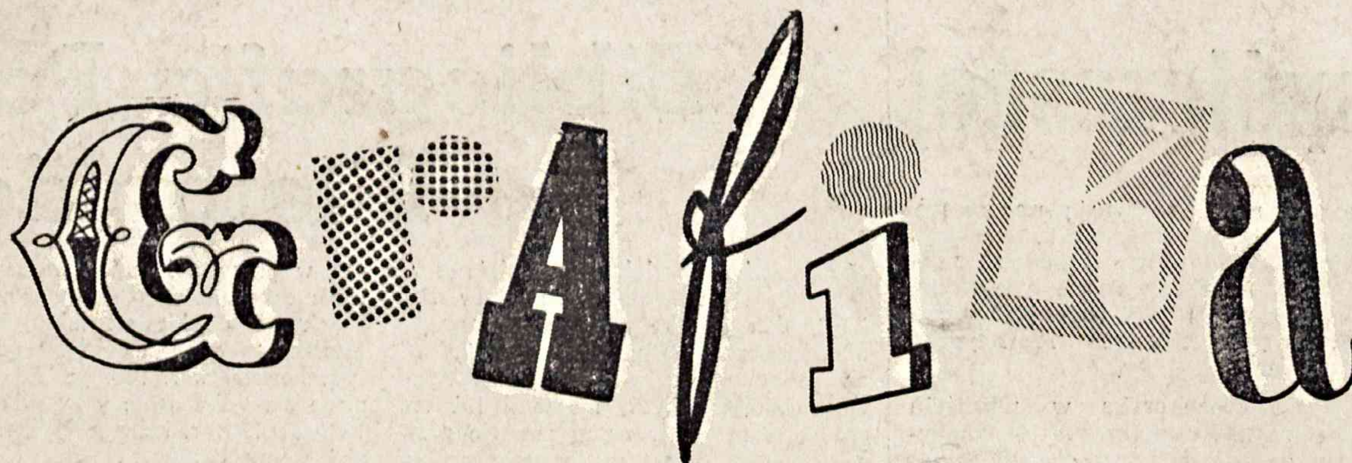
4) Pozostałą sumę nagród w wysokości 250 000 zł — Jury postanowiło podzielić, przyznając dwa wyróżnienia po 75 000 i dwa po 50.000 zł. Po 75 000 zł. — otrzymują następujące prace, a) scenariusz pt. „Pieśń znad Utraty". — Godło „Ludka" autor Tadeusz Kaszern, zam. w New Yorku; b) „Garść polskiej ziemi". — Godło „C. B. R.", autor inż. Miro Prochazka, zam. w Bratislawie. Po 50.000 zł.: a) scenariusz „Fryckowe czasy" — Godło „Sąsiad", autor Teodor Goździewicz, zam. w Łowiczu i b) „Pan Chopin opuszcza Warszawę". — Godło „Sztambuch", autorka Janina Siwkowska nie podała adresu. Ostatnią z wymienionych prac Jury postanowiło wyróżnić ze względu na jej wysoki poziom literacki i doskonałą dokumentację.

5) Jury postanowiło również podziękować p. Georges Day za przysłanie interesującego odczytu o Chopinie, który nie mógł ubiegać się o nagrodę, nie odpowiadał bowiem warunkom konkursu.

Jury wyznaczyło dzień 29 listopada r. b. godz. 17, jako termin uroczystego rozdania nagród, które odbędzie się w lokalu Dyrekcji Naczelnej P. P. „Film Polski" w Warszawie przy ul. Puławskiej 61.



Polska
Tadeusz Trepkowski
Plakat wyróżniony



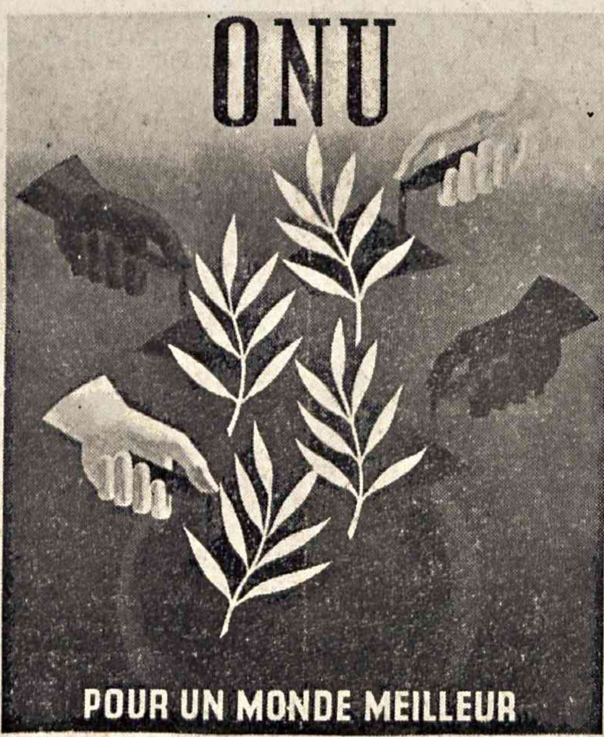
DOROCZNY KONKURS ONZ

ORGANIZACJA Narodów Zjednoczonych urządza corocznie międzynarodowy konkurs na plakat obrazujący działalność tej organizacji. W roku bieżącym pierwszą nagrodę zdobył Agentyńczyk A. Torres, drugą Francuz — J. Bachere, trzecią Belg — A. Setola. O ile rozwiązanie niebanalnego pomysłu Torresa jest niewątpliwie ciekawe, to druga i trzecia nagroda nie odznaczają się specjalną pomysłowością.

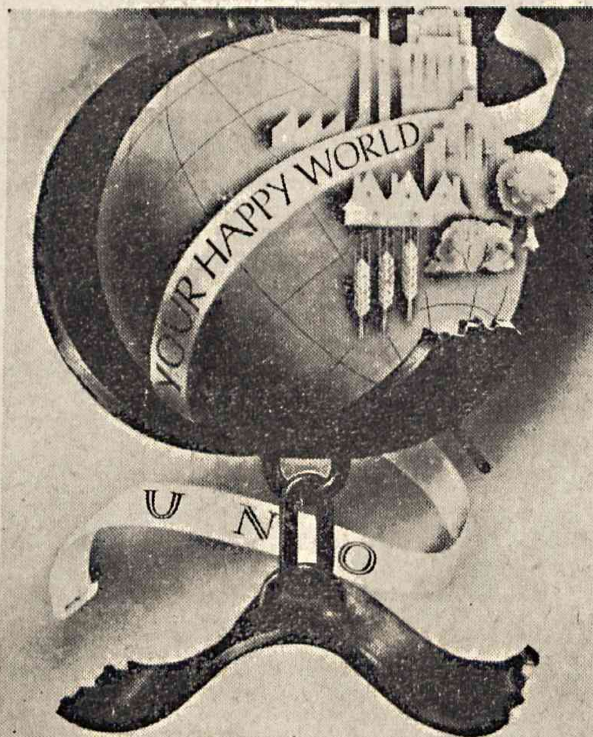
Oprócz tego reprodukujemy 3 polskie plakaty wysłane na konkurs: Eryka Lipińskiego, Tadeusza Trepkowskiego oraz S. Staniszkisa, z których praca T. Trepkowskiego uzyskała zaszczytne wyróżnienie. Wyróżniony został również plakat St. Rzepy i St. Wojtowicza z Krakowa.



NAGRODA I.
Argentyna
Armando Torres



NAGRODA II.
Francja
Jean Bachere



NAGRODA III.
Belgia
Albert Setola

ANTONI PELC

KIEDY na Kongresie Intelektualistów poznałem tego skromnego i małomównego pana w średnim wieku, nie chciałem wierzyć, że jest to obok Hoffmeistra najlepszy karykaturzysta czeski. Nazwisko Pelca powtarza się od 30 lat na łamach prasy czeskiej. Urodził się w r. 1895, w 1919 ukończył praską Akademię Sztuk Pięknych. Rysunek jego wykazuje początkowo pewne wpływy grupy niemieckich rysowników Simplicimussa, szybko jednak znajduje indywidualną i mocną syntetyczną formę. Pelc przez swój skondensowany wyraz osiąga charakterystyczną monumentalność postaci, linearnie syntetycznych, ale nie schematycznych. Od r. 1936 rysuje Pelc dla centralnego organu czeskiej partii komunistycznej „Lidové Noviny". Ostrze jego satyry wspiera odtąd walkę ludzi pióra z imperializmem i faszyzmem. W r. 1939 musi emigrować do Paryża, stamtąd do Nowego Jorku, gdzie razem z Hoffmeistrem pracuje dla „New York Timesa". Obecnie jest czołowym rysownikiem głównych organów czechosłowackiej partii komunistycznej: „Rudego Prava" i Kulturnej Politiki", oraz profesorem Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych w Pradze. Jego satyra jest cenną bronią w walce ze światem kapitalistycznym i imperialistycznym

len.



Antoni Pelc w karykaturze A. Hoffmeistra



Polska
Eryk Lipiński



rys. Antoni Pelc



Polska
S. Staniszkis



rys. Antoni Pelc



rys. Antoni Pelc

KARYKATURY ANTYHITLEROWSKIE

W poprzednim 47 (208) numerze „Odrodzenia" z dnia 21 listopada 1948 r.: **jm:** Teatr Obrazcowa. — **Julian Tuwim:** Zygmunt Wasilewski. — **K. I. Gałczyński:** List z Moskwy. — **Aleksander Semkowicz:** O pierwszym pośmiertnym wydaniu „Pism" Mickiewicza w Warszawie. — **Henryk Markiewicz:** Sporu o metodę ciąg dalszy. — **Denis Diderot** (przełożył **Jan Kott**): Z „Salonów". — **Józef Słotwiński:** Filozofia Jana Smosia. — **Aleksiej Niedogonow** (przełożył **Leopold Lewin**): Biografia. — **Zygmunt Kałużyński:** Rewelacje piśmiennictwa „wojennego". List z Paryża. — **Jadwiga Żylińska:** Drobiazgi angielskie. — **S. K.:** Kronika radziecka — Album pisarzy radzieckich. — **Artur Marya Swinarski:** Powroty. — **Wojciech Natanson:** Z teatrów krakowskich: „Sen nocy letniej". — **Adam Bromberg:** Odrobić zaniedbania wydawnicze. — Plotkarze (podał do druku **Julian Tuwim**). — **Artur Sandauer:** Korespondencja: „Tu by nawet niedźwiedziowi wyrosły skrzydełka". — **Czytelnik:** Czy Szopen ma eksmitować Krasińskiego? — **Jerzy Płażewski:** Film: „Zakazane piosenki". — Camera obscura. — 16 ilustracji. — 8 stron.

STAFFIANA

Parodia wiersza Staffa z roku 1903 („Mucha", nr 43)

SEN NIEURODZONY

**Będę tworzył! Rozmachem szaleje mi ramię!
Mam przed sobą dwie kupki wspaniałego piasku,
Będę je przesypywał od zmroku do brzasku,
Póki sen nie zawita w moich oczu bramie...**

**Wybrałem piasek biały, co leżał w wód łonie,
W wód, których fala — mostu obmywa kolumnę...
Bo piasku mi potrzeba na me dzieło dumne,
Bo sen mój chodzi w czarnej, lecz białej koronie!**

**Widzę, że się nie klei me dzieło zwodnicze,
Nie z ciebie piasku biały kręcić długie bicze!
I niema w całym świecie godnego mej mocy!**

**Zawartość piasku w kupkach stanowczo zamała!...
Uśmiecham się nadludzko... dłoń spada wzdłuż ciała...
Hej! Śnie nieurodzony, śnie bezsennych nocy!**

Polcio Stuff

W tym samym numerze „Muchy"" czytamy przedruk z „Przeglądu Tygodniowego" (Nr 42)

LEOPOLD STAFF

(Próba syntezy)

„Ku zatopionym na dnie bezprzestrzennych, jeziornych toni samotnej duszy ludzkiej, wysmukłym dumną strzelistością nieskalanych wieżyc świątnicom marzycielskiego zadumania o gasnącej na odległych widnokręgach wieczornej zorzy pożądań — przyszedł ufny w nieprzebrane bogactwo zaległych nieodgadłą głąb piersi drogocennych skarbów, kruszczowem uderzeniem młodych ramion otworzył zamknięte bramy i w mrocznych niszach, połyskliwym przepychem niepojętych tajemnic rozkwitłych z niewiędnących snów o potędze — zbudował tron pieśni".

**Teraz, „Mucha" pyta: — Tłumie,
Czy kto sens w tem znaleźć umie?**

STANISŁAW JERZY LEC

FRASZKI

Grafomanom

**Muza, kobietą jest — łobuzy!
Szczegółem kruchym, acz nie świętym.
Zbrodnią jest więc gwałcenie Muzy!
Zwłaszcza gdy jest się impotentem.**

Pod adresem Noego

**Ratował w świętym kajaku
od pchły do hipopotama.
Lecz Noe, czy kazał Ci Zakon
ocalić też syna Chama?**

Do satyryków

**Wolno na kogoś plwać? Owszem w kniei, na lwa.
Gdy jeszcze spaceruje ze ślinką i brzuszkiem.
Ale bardzo tego nie lubię, gdy się plwa
na lwa, gdy lew już dywanikiem jest przed łóżkiem.**

O sercu

**Podsłuchałem w lesie strzęp rozmowy:
„To był człowiek o wspaniałym sercu!"
Kto tak mówił? Wychyliłem głowę.
To rozmawiał ludożerca z ludożercą.**

O względności

**Miała znajoma stonoga
dziewięćdziesiątdziewięć nóg.
Kryła urazę nieboga,
że tak ją skrzywdził Bóg.**

Korespondencja

„...PRZYZNAĆ MUSZĘ RACJĘ..."

Do Redaktora „Odrodzenia"

Z prawdziwą satysfakcją przyznać muszę rację ostrej krytyce mego przekładu wiersza Majakowskiego „List o istocie miłości", dokonanej przez słynnego mnemotechnicznego tłumacza poematu Majakowskiego „Dobrze", p. Artura Sandauera w „Korespondencji" Odrodzenia.

Wiersz ten przełożyłem osiem lat temu do lwowskiego wyboru wierszy Majakowskiego i lekkomyślnie oddałem go teraz do druku bez poprawek. Kiedy przekład poprawiłem, numer „Nowin" znajdował się już w druku i poprawek nie mogłem wprowadzać. Na szczęście przekład ten w wersji poprawionej ukaże się niedługo w wielkim wyborze wierszy Majakowskiego, redagowanym przez Adama Ważyka, nakładem „Książki".

Jan Kott

REDAGUJE ZESPÓŁ Adres redakcji: Warszawa, ul Daszyńskiego nr 16, tel. 40.180 90 wewn 22 — Redaktor przyjmuje od g. 9 do 10. — Adres administracji Warszawa, ul Daszyńskiego nr 14, tel. 87-112 Konto w PKO — I. 4739
Drukarnia nr 2 „Czytelnik" Marszałkowska 3/5. Prenumerata miesięczna 80 zł, kwartalna 240 zł B-65178 Wydawca: Spółdzielnia Wydawnicza „Czytelnik"